QUADRANTE

MASSIMO BONTEMPELLI · P. M. BARDI: DIRETTORI

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA · ANNO XIII

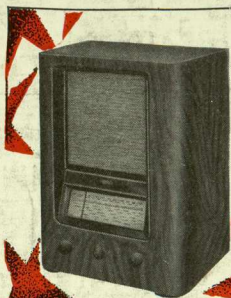
SOMMARIO

(Gennaio XIII)

Dopo gli accordi Italo Francesi
Razionalizzazione e Corporazioni (Adriano Olivetti)
Il concorso del Palazzo di via dell'Impero
(Il teatro di massa) Il nome di battesimo (Gaetano Ciocca)
Il restauro (P. M. B.)
(Ristampe) di Giorgio Rossi
Vecchie novità sull'arte che vanno ripetute (Wart Arslan)
Arte alle Canarie (Carlo Belli)
Una casa a Milano (G. L. B.)
Tecnica e tecnici nella cinematografia italiana (Ernesto Cauda)
Nel mondo della noia: « Eiar »
(Musicisti d'oggi) Paul Hindemith (Augusto Caraceni)
Disintegrazione delle masse (Giovenale)
Ingegneri (P. M. Bardi)
Architettura mediterranea (E. Peressutti)
(Qualche libro) di « L'Italia Agricola », Mario Robertazzi, Tomaso Napolitano
10 Tavole illustrate
Corsivi di P. M. B., L. D.

19

ABBON. ANNUO L. 50 · UN NUMERO L. 5 · C. C. POSTALE

3/3

SUPER MIRA 5

DIONDA C. G. E. SUPERETERODINA A 5 VALVOLE

ONDE CORTE - ONDE MEDIE

PREZZO IN CONTANTI LIRE **1050.-**
A rate: L. 210 in contanti e 12
effetti mensili da L. 75 cadauno.

LA "MUSICA DELLE STELLE„
DELL'ANTICA LETTERATURA GRECA
NON E' PIU' UNA FIGURA
RETORICA, MA UNA REALTA'

SUPER MIRA 5

FONODIONDA C.G.E. SUPERETERODINA A 5 VALVOLE

ONDE CORTE - ONDE MEDIE

RADIOFONOGRAFO
PREZZO IN CONTANTI LIRE **1800.-**
A rate: L. 360 in contanti e 12
effetti mensili da L. 129 cadauno

PRODOTTI ITALIANI

C. G. E. LE TRE INIZIALI SENZA RIVALI

*(Valvole e tasse governative comprese.
Escluso l'abbonamento alle radioaudizioni.)*

COMPAGNIA GENERALE DI ELETTRICITA' - MILANO

L'Istituto Nazion. delle Assicurazioni e le Assicurazioni Popolari

Oggi nessuno mette in dubbio l'utilità dell' "Assicurazione sulla vita „ ma non basta. Occorre che, particolarmente da parte di alcune categorie di cittadini, ne sia conosciuta la necessità.

Chi trae unicamente dal lavoro personale i mezzi per l'esistenza non deve porre il proprio avvenire nelle mani della incerta fortuna; e tanto meno deve affidare ad essa l'avvenire della compagna della vita e dei figli, perchè così agendo verrebbe meno non soltanto ai doveri di marito e di padre, ma anche ai doveri di cittadino. Dimostrerebbe cioè di non comprendere che la famiglia costituisce il nucleo della società e quindi la base della compagine nazionale, a cui deve portare il prezioso contributo della sua salda unità morale e di una efficiente difesa economica contro gli eventi più deprecati, difesa che solo l'assicurazione sulla vita può offrire.

Ecco perchè l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, nell'intento di secondare questi sani principî, tanto tenacemente e fortemente sostenuti dal Regime, ha creato le

ASSICURAZIONI POPOLARI

che consentono a tutti di compiere un decisivo atto di previdenza.

Quali siano le caratteristiche fondamentali delle Assicurazioni Popolari è ormai generalmente noto, ma tuttavia potrà riuscire utile elencarle ancora: Esenzione dalla visita medica; Somme assicurate da L. 1000 a L. 10.000; Premio da pagare: in quote di L. 5, 10, 15, 20 ecc. mensili; Sospensione fino ad un biennio dell'obbligo di pagamento del premio in caso di servizio militare o di disoccupazione; Esonero dal pagamento dei premi per coloro che si sono assicurati dopo il 1. aprile 1929 e che, dopo la stipulazione del contratto, vengono ad avere sei figli nati viventi; Esonero dal pagamento dei premi per coloro che - trovandosi nelle condizioni previste dalle clausole contrattuali - vengano colpiti da invalidità totale; Concessione, oltre che del capitale assicurato, di altra somma eguale al capitale stesso in caso di morte dovuta ad infortunio, esclusa ogni concausa.

Gli assicurati in forma popolare poi partecipano agli UTILI ANNUALI DELL'AZIENDA sotto forma di progressivo aumento dei capitali stabiliti nelle polizze e hanno inoltre diritto di usufruire di speciali e numerose PROVVIDENZE SANITARIE gratuite e semigratuite presso Stabilimenti termali, Case di salute ecc.

"PRAEVIDENTIA„

S. A. di ASSICURAZIONI RIASSICURAZIONI E CAPITALIZZAZIONE COLLEGATA CON L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI - SEDE E DIREZIONE GENERALE: ROMA, Via Nazionale 89.

A molte persone, che non hanno discendenti diretti, può riuscire gradita una forma di sicuro impiego dei propri risparmi che garantisca loro "vita natural durante„ una rendita a un saggio molto più elevato di quello che può ricavarsi dai consueti investimenti, e inoltre consenta, in epoca successiva alla loro morte, la ricostituzione del capitale a favore di determinati beneficiari (nipoti, opere pie, ecc.)

A tale scopo la "Praevidentia„ offre una speciale tariffa di rendita vitalizia con restituzione del capitale versato dopo decorsi 20 anni dalla morte del contraente.

Con un contratto di tale forma, quando l'età del contraente alla data di stipulazione della polizza risulti di 60, o 65, o 70 anni la rendita corrisposta si ragguaglia rispettivamente al 7,13 %, 8,05 %, e 9,33 % del capitale versato. Questo peraltro viene rimborsato integralmente 20 anni dopo la morte del vitaliziato, a meno che i beneficiari non preferiscano riscuoterlo, prima di tale data, opportunamente scontato.

QUADRANTE

MASSIMO BONTEMPELLI
P. M. BARDI: DIRETTORI

HANNO COLLABORATO A QUADRANTE NEI PRIMI 20 FASCICOLI: DANTE ALDERIGHI, CORRADO ALVARO, ITALO BALBO, GIAN LUIGI BANFI, IGNAZIO BARTOLI, CARLO BELLI, ALDO BIZZARRI, EDOARDO BIZZARRI, EMILIO BODRERO, ORESTE BOGLIARDI, GIUSEPPE BOTTAI, PIERO BOTTONI, A. G. BRAGAGLIA, MARCEL BREUER, L. BRUKALSCKI, FILIPPO BURZIO, CORRADO CAGLI, GHITTA CARELL, ALFREDO CASELLA, BRUNO CASTELFRANCHI, ERNESTO CAUDA, FRANCO CILIBERTI, GAETANO CIOCCA, JACOPO COMIN, LE CORBUSIER, ARTURO DANUSSO, MARIO DE SILVA, HENRY DE JOUVENEL, EDMONDO DEL BUFALO, EZIO D'ERRICO, LODOVICO BELGIOJOSO, CORNELIO DI MARZIO, DIOTIMA, INNOCENTE DUGNANI, LUIGI FIGINI, GUIDO FIORINI, BRUNO FUNARO, EUGENIO FUSELLI, ENRICO GALASSI, MARCELLO GALLIAN, FRANCO GENTILINI, WALDEMAR GEORGE, ANDRÉ GERVAIS, VIRGINIO GHIRINGHELLI, ALFREDO GIARRATANA, SIEGFRIED GIEDION, BERNARDO GIOVENALE, ENRICO A. GRIFFINI, STEFANO LANDI, FERNANDO LÉGER, C. V. LUDOVICI, JEAN LURÇAT, G. F. MALIPIERO, E. MALLEA, PAOLA MASINO, J. R. MASOLIVER, GUIDO MODIANO, FRANCESCO MONOTTI, GABRIELE MUCCHI, G. G. NAPOLITANO, P. L. NERVI, VINICIO PALADINI, IVO PANNAGGI, RENATO PARESCE, FRANCESCO PASINETTI, ENRICO PERESSUTTI, LEO PESTELLI, PABLO PICASSO, LUIGI PIRANDELLO, LUIGI POLLINI, EZRA POUND, G. B. POZZI, GIACOMO PRAMPOLINI, GREGORIO PRIETO, ERNESTO N. ROGERS, ATTILIO ROSSI, GIULIO SANTANGELO, ALBERTO SARTORIS, CARLO SAVOIA, F. A. SCHWARZ, EZIO SCLAVI, DANTE SEVERIN, GINO SEVERINI, ATANASIO A. SOLDATI, MARIO SORESINA, LAMBERTI SORRENTINO, ALBERTO SPAINI, S. SYRKUS, GIUSEPPE TERRAGNI, FAUSTO TORREFRANCA, GIULIA TUCCI-NUVOLONI.

RINNOVATE GLI ABBONAMENTI

DIREZIONE: ROMA, VIA FRATTINA 48 TELEF. 62959 • AMMINISTRAZIONE: MILANO, CORSO ROMA 101, 50530 • ABBON.: MILANO, VIA MOSCOVA 60, 66573

ABBONAMENTO ANNUO L. 50 · ESTERO L. 100

BIBLIOTECA POPOLARE DI QUADRANTE

Un'altra iniziativa di « Quadrante » è la pubblicazione periodica di una « Biblioteca Popolare » di divulgazione destinata al grande pubblico. Ogni volumetto della « B. P. » (64 pagine di formato normale, illustrate, copertina a colori, stampa nitida) costituirà un'informazione precisa, aggiornata e documentata relativa ad argomenti attuali, e dovuta a specialisti per ogni disciplina trattata. Ecco un primo elenco di argomenti in preparazione:

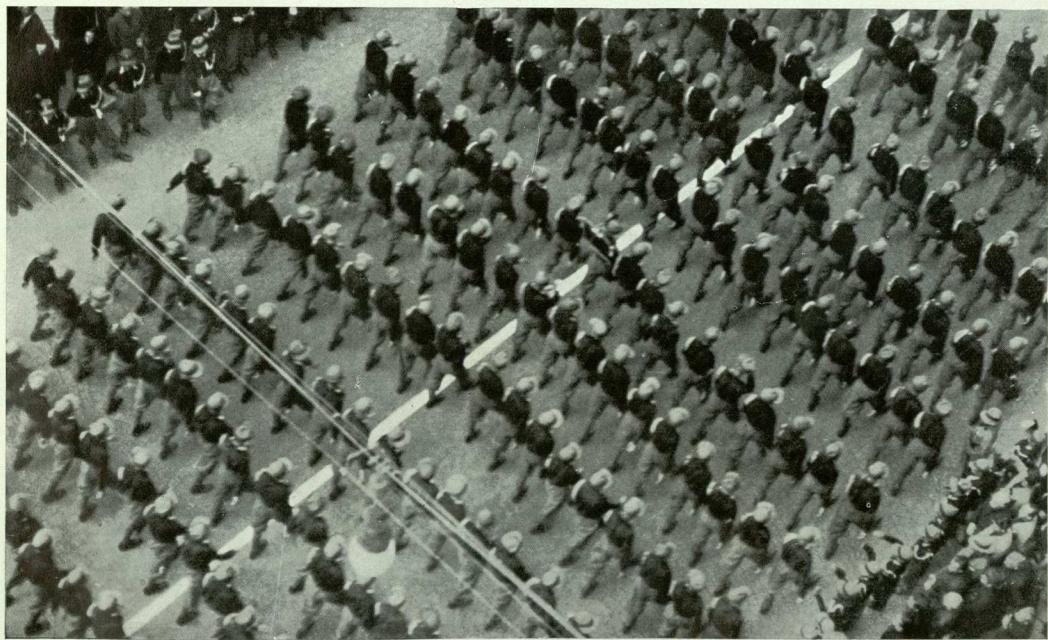
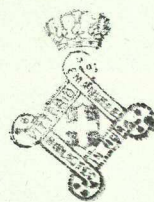
1) CHE COSA SONO LE CORPORAZIONI?
2) LA CASA OPERAIA.
3) LA DIFESA DALLA GUERRA AEROCHIMICA.
4) L'AGRICOLTURA ITALIANA.
5) L'ACCIAIO ELEMENTO DELLA VITA D'OGGI.
6) L'AUTOMOBILE E IL SUO DOMANI.
7) ANTOLOGIA DI POESIA DEL TEMPO FASCISTA
8) LA PITTURA E LE SUE TENDENZE.
9) IL NOSTRO MEDITERRANEO.
10) LE VELOCITA' RAGGIUNTE DALL'UOMO.
11) GLI ITALIANI NEL MONDO.
12) L'URBANISTICA SCIENZA NUOVA.
13) IL FENOMENO DELLA MODA.
14) DA MONTGOLFIER A AGELLO.
15) L'ARTE DEL RESTAURO DELLE OPERE D'ARTE
16) UN MATERIALE NUOVO: L'ALLUMINIO.
17) L'ESERCITO ITALIANO.
18) IL CARBONE BIANCO.
19) I MOBILI NELLA CASA MODERNA.
20) LETTURA DEI NUOVI CODICI.
21) LA TIPOGRAFIA MODERNA.
22) GUIDA DELLA LETTERATURA D'OGGI.

Oltre a questi argomenti, altri ve ne sono in preparazione relativi a nazioni, città, uomini, e fatti attuali. « Quadrante » vuol dare alla « B. P. » una tempestività giornalistica, un carattere di vera e divertente utilità.

I volumetti saranno posti in vendita in tutte le edicole e librerie al prezzo di L. 2,50 nelle librerie italiane, all'estero al prezzo di L. 3. Abbonamenti a 12 fascicoli della « B. P. » L. 25. Cumulativo con «Quadrante» annue L. 70

QUADRANTE TECNICO

Lo sviluppo che in certi campi della tecnica, specialmente dell'urbanistica e dell'architettura, hanno avuto le idee e le proposte di **Quadrante** ci ha decisi a interessarci praticamente di talune loro attuazioni: **Quadrante** ha costituito un ufficio in Roma (via Frattina 48, telef. 62.959) che con la collaborazione di eminenti ingegneri, architetti, industriali si dedicherà allo studio dei problemi che via via gli saranno sottoposti, per proporne e consigliarne le soluzioni.

« Quadrante tecnico » si interesserà della messa in valore dei nuovi materiali, delle nuove invenzioni, della redazione di progetti urbanistici e d'architettura, impianti industriali, brevetti, lancio pubblicitario, e quant'altro riguarda la valorizzazione e la divulgazione tecnica.

1922 - Anno XIII: Origini (squadra d'azione di ragazzi improvvisata a Roma nei giorni della marcia) Epiloghi (Legioni dell'O. N. B. sulla via dell'Impero) (composizione di P. M. B.)

QUADRANTE 21

Direttori:
MASSIMO BONTEMPELLI, P. M. BARDI
Direzione: Roma, via Frattina, 48, 62959
Ammin.: Milano, corso Roma 101, 50530
Abbonamenti: via Moscova 60, 66573
Concessionari esclusivi per la vendita:
A. e G. Marco, San Damiano 3, Milano
Abbonamento annuo L. 50; estero L. 100
Un numero lire 5 - Conto Corrente Postale

SOMMARIO
(Gennaio XIII)

DOPO GLI ACCORDI ITALO FRANCESI
RAZIONALIZZAZIONE E CORPORAZIONI (Adriano Olivetti)
IL CONCORSO DEL PALAZZO DI VIA DELL'IMPERO
(IL TEATRO DI MASSA) IL NOME DI BATTESIMO (Gaetano Ciocca)
IL RESTAURO (P. M. B.)
(RISTAMPE) di Giorgio Rossi
VECCHIE NOVITÀ SULL'ARTE CHE VANNO RIPETUTE (Wart Arslan)
ARTE ALLE CANARIE (Carlo Belli)
UNA CASA A MILANO (G. L. B.)
TECNICA E TECNICI NELLA CINEMATOGRAFIA ITALIANA (Ernesto Cauda)
NEL MONDO DELLA NOIA: « EIAR »
(MUSICISTI D'OGGI) PAUL HINDEMITH (Augusto Caraceni)
DISINTEGRAZIONE DELLE MASSE (Giovenale)
INGEGNERI (P. M. Bardi)
ARCHITETTURA MEDITERRANEA (E. Peressutti)
(QUALCHE LIBRO) di « L'Italia Agricola », Mario Robertazzi, Tomaso Napolitano
10 TAVOLE ILLUSTRATE
CORSIVI DI P. M. B., L. D.

DOPO GLI ACCORDI ITALO-FRANCESI

Noi, che in « Quadrante » ci compiacemmo di vedere pubblicato un articolo dell'ambasciatore De Jouvenel, e fummo lieti di esporre ai lettori italiani e commentare favorevolmente il piano di organizzazione europeo di « Prélude », caposaldo del quale doveva essere la collaborazione delle due principali nazioni latine, non abbiamo ora bisogno di manifestare troppo clamorosamente la soddisfazione di italiani e di europei per gli accordi raggiunti. Quando commentavamo il piano di « Prélude », non credevamo che l'Italia e la Francia potessero così presto mettersi per quella strada. Ora ci sono; ed è nostro vivo desiderio che le due nazioni possano fare insieme un lungo cammino utile per l'Europa.

Abbiamo parlato della nostra soddisfazione di italiani e di europei. Di italiani, che vedono la loro Patria fare da oltre un decennio una politica di grande potenza con una dignità che ci è ragione di intimo orgoglio. E noi vorremmo che questa dignità e questo orgoglio fossero negli italiani così dominanti da renderli indifferentissimi al bene e al male che la stampa straniera dica di noi. Siamo italiani, siamo fascisti, lavoriamo per noi, per i nostri figli, ma anche per una superiore civiltà: abbiamo quindi la coscienza tranquilla, e poco ci possono quindi importare i giudizi altrui, nè dobbiamo soverchiamente curarci di coloro che in altri paesi imitano le nostre divise, e qualche nostra maniera e credono, per questo soltanto, d'essere come noi o migliori di noi. Dei cosidetti fascismi stranieri bisogna diffidare, come bisognava diffidare del nazismo, non foss'altro per le stranezze che hanno accompagnato il suo esordio al potere. C'è da aspettarsi che molti di questi sedicenti fascismi, se arriveranno al potere, saranno contro di noi.

Degli accordi di Roma siamo anche soddisfatti come europei, perchè essi rappresentano un progresso verso un più durevole accordo fra gli Stati d'Europa, e perchè ricordiamo continuamente gli allarmi di Mussolini sul pericolo di decadenza europea. Sul globo terrestre vanno maturando avvenimenti di fronte ai quali le ragioni di contrasto fra le nazioni d'Europa — esclusa l' Inghilterra — hanno un'importanza modesta, se non forse trascurabile. L'Europa potrà dominare quegli avvenimenti soltanto se riuscirà a trovarsi unita di fronte alle grandi potenze di altri continenti, che sono sorte o che sorgeranno. Dalla sua disunione non potrà derivare che il suo sfacelo; che sarà la rovina tanto per quelli che hanno torto come per quelli che hanno ragione. Questo pericolo, che è forse più vicino di quel che c'immaginiamo, deve indurre tutti coloro che hanno responsabilità di governo in Europa a saper concedere e a saper rinunziare.

RAZIONALIZZAZIONE E CORPORAZIONI

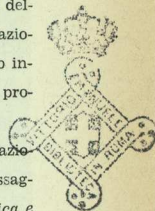
Il deliberato del Comitato Centrale Corporativo sul problema della razionalizzazione ha tolto, qualora ve ne fossero stati, qualsiasi dubbio sulla funzione della razionalizzazione, la quale non doveva e non poteva che essere *corporativa.*

Poichè gli uffici dell'ENIOS esistono, hanno una organizzazione, hanno delle precise relazioni internazionali con gli istituti analoghi dell'estero, non crediamo conveniente la creazione di un nuovo ente che presieda in Italia alla razionalizzazione, ma più opportuna una riforma costituzionale dell'ENIOS, per il suo passaggio da organo confederale a organo corporativo. Ciò premesso vediamo di tracciare brevemente i lineamenti funzionali dell'Ente e i suoi rapporti con le Corporazioni e ciò anche in relazione allo studio intrapreso da « Critica Fascista » sul problema degli Uffici Corporativi.

L'attività dell'Ente della razionalizzazione deve costituire un termine di passaggio fra l'attività strettamente *scientifica e teorica* nel Consiglio nazionale delle ricerche, il quale, come è noto, è l'organo tecnico superiore dello Stato, e l'attività *pratica* delle Corporazioni e delle Aziende Corporative. Con questo intendimento l'ENIOS (mantengo la determinazione attuale per il nuovo ENIOS) dovrebbe costituire un sistema di collegamento *orizzontale* fra le aziende, le Corporazioni e il Consiglio nazionale delle ricerche.

Per chiarire le idee consideriamo la posizione dell'ENIOS nello Stato Corporativo quella stessa che in una grande intrapresa industriale ha un Ufficio tecnico, il quale ha degli obiettivi pratici, diretti, determinati. Nello stesso parallelo il Consiglio nazionale delle ricerche può essere rappresentato dai laboratori scientifici e sperimentali, i quali perseguono invece dei risultati a lunga scadenza e indefiniti.

Le funzioni svolte sinora dall'ENIOS so-

no state strettamente limitate al terreno della propaganda e della consultazione. Nel campo della propaganda l'ENIOS è editore di tre riviste: una prima sull'organizzazione scientifica, generale e tecnica, una seconda relativa all'agricoltura razionale, la terza per problemi dell'economia domestica.

Ha inoltre pubblicato una collana di volumi, la quale però non può costituire ancora una base sicura e completa di orientamento per l'applicazione dei sistemi di organizzazione in Italia. Tale lavoro dev' essere senz' altro continuato e perfezionato, ma è evidente che se si limitasse a questi compiti circoscritti lo Stato Corporativo dovrebbe creare degli organi diversi per raggiungere gli scopi che qui appresso analizzeremo.

Il campo di attività di un ente per la organizzazione scientifica del lavoro è presso che illimitato perchè può considerarsi a rigore un problema di organizzazione qualsiasi problema tecnico-scientifico: dal funzionamento interno di una piccola officina alla tecnica dell'organizzazione di un' intera economia programmatica.

Non desideriamo fare dell'accademia presentando una classificazione enciclopedica nel campo dell'attività dell'O. S. del L., ma arrivare rapidamente a raggiungere degli scopi pratici, sia pure prestabilendo l'azione dell'ENIOS in uno schema tale che ogni elemento parziale realizzato si inquadri armonicamente, nella successione delle realizzazioni, entro un piano organicamente perfetto.

Precisiamo quindi un gruppo di scopi immediati che potrebbero influire rapidamente sullo sviluppo dell'economia corporativa:

1. - *Formazione di gruppi di ingegneri specialisti* a disposizione delle aziende per studiarne i miglioramenti della struttura organizzativa e per l'applicazione dei sistemi di studio dei tempi e di rimunerazione secondo le norme che saranno sanzionate dal Comitato Corporativo Centrale.

2. - *Formazione di un ufficio generale di controllo* sulla qualità della produzione (Ispettorato Tecnico della Produzione). Questo Ufficio dovrebbe:

a) studiare, analizzare, catalogare i migliori prodotti nazionali ed esteri;

b) studiare i metodi normali di controllo merceologico;

c) disciplinare e indirizzare i laboratori similari esistenti presso i RR. Politecnici;

d) organizzare un corso di ingegneri specializzati e di artisti che potrebbero praticamente aiutare le aziende che non possono avere degli uffici tecnici o artistici permanenti a migliorare attraverso un più perfetto disegno dei loro prodotti il livello della loro qualità. Questa divisione dell'ENIOS dovrebbe rappresentare in qualche modo l'anonimo consumatore consultivamente rappresentato nella N. R. A. dal «Consumer's Advisory Board».

3. - *Promuovere degli accordi fra il Consiglio nazionale delle ricerche e gli Istituti universitari del Regno* per la creazione di una effettiva Università scientifica e tecnica per i dirigenti industriali e per i capi di aziende. Come è noto esistono soltanto presso alcuni Politecnici e presso alcune Università commerciali dei corsi di organizzazione, ma non esiste una Scuola Italiana dove sia insegnata l'arte di dirigere le imprese. Soltanto una piccola parte degli allievi di questa scuola potranno essere dei buoni capi, ma è certo che una gran gamma di conoscenze mancano attualmente a chi è investito di funzioni direttive e di comando.

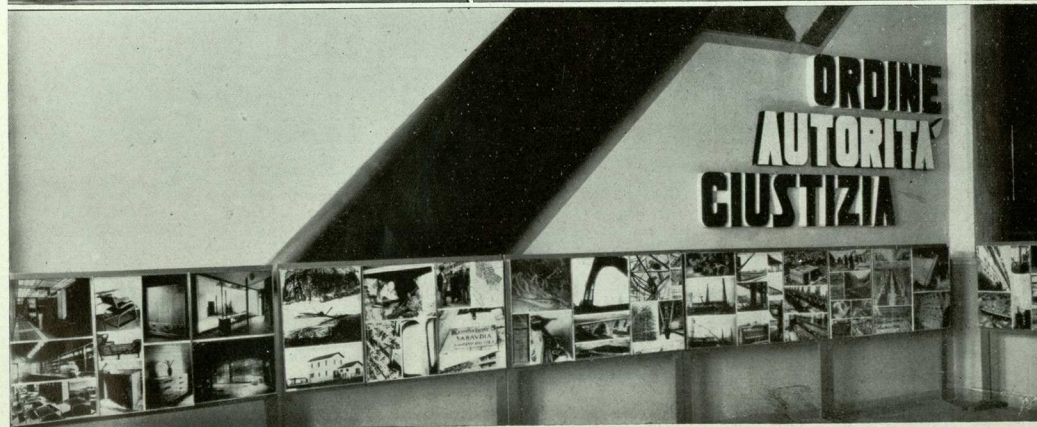
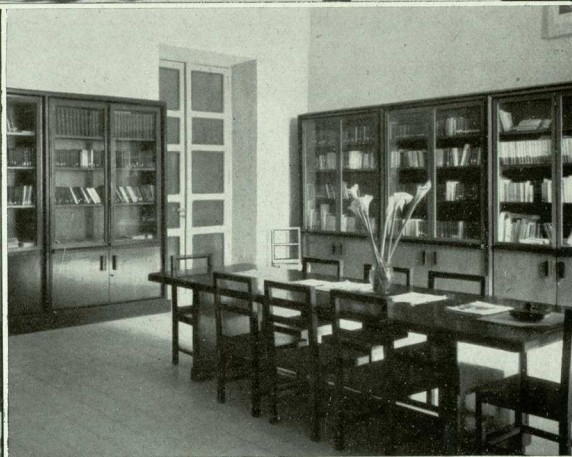
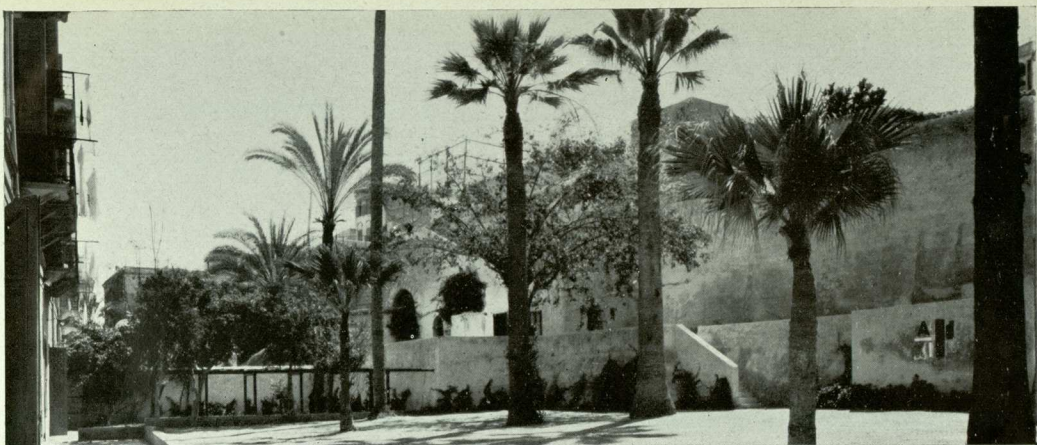
4. - *Creazione di un Istituto centrale di urbanistica e di edilizia*: l'urbanistica nuova dev'essere l'espressione più evidente della Rivoluzione fascista. Una progressiva centralizzazione di direttive in materia potrebbero realizzare l'armonia e la coordinazione degli sforzi latenti enormi fatti oggi troppo individualmente e spesso con insufficiente coscienza artistica e tecnica per creare nella sua espressione materiale uno stile, un'architettura, un'urbanistica del tempo fascista.

Ho detto che l'ENIOS deve costituire l'Ufficio tecnico delle Corporazioni: per questo l'Ufficio centrale di urbanistica e di edilizia dovrà disporre di ingegneri e di architetti ed avere un completo archivio di architettura, in modo che i privati e gli enti che non possono emanare concorsi potranno usufruire con vantaggio dei servizi dell'ENIOS. L'esperienza dirà se questo processo contribuirà realmente a migliorare il livello artistico delle nuove costruzioni e a disciplinare l'anarchia attuale dell'iniziativa privata.

In questo campo l'ENIOS dovrebbe indirizzare gli sforzi per creare, coordinare una grande industria edilizia e dell'arredamento onde abbassare i costi attualmente eccessivi delle costruzioni, delle finiture e degli arredamenti.

5. - *Servizio del personale*. - In questo campo l'opera dell'ENIOS potrebbe essere importantissima. Mentre il controllo degli Uffici di Collocamento dei lavoratori è stato attualmente avocato alle Prefetture e al Ministero delle Corporazioni l'ENIOS potrebbe organizzare degli uffici liberi di Collocamento per gli impiegati. Organizzare i cartelli anagrafici della disoccupazione intellettuale in collegamento coi Sindacati corrispondenti. L'ENIOS potrebbe costituire nei suoi stessi uffici una vera riserva di personale selezionato, addestrato e istruito da utilizzare nelle aziende private creando praticamente quella circolazione fra burocrazia e aziende private che può determinare quella maggiore comprensione generale dei problemi produttivi auspicata da tutti i riformatori.

Non ho accennato espressamente a due importanti problemi: quello dei costi e dei prezzi e quello dell'esportazione. L'Ente per la razionalizzazione potrebbe collaborare anche in questo campo con l'Istituto Centrale di Statistica e con l'Ente Nazionale per l'Esportazione.

Italia all'estero • La mostra d'architettura italiana d'oggi nella Casa del Fascio d'Alessandria

Dal punto di vista organizzativo l'ENIOS dovrà possedere uffici periferici in collegamento coi Consigli provinciali dell'Economia Corporativa e degli Uffici centrali in collegamento colle Corporazioni. In tal guisa l'auspicata funzione coordinatrice e perfezionatrice della nuova economia potrà essere totalmente raggiunta.

Le linee che ho tracciate sono volutamente sintetiche. Se la discussione che gradirei fosse fatta su queste note, lo dimostrerà utile e necessario, mi riservo di sviluppare analiticamente ogni mia proposta singola.

ADRIANO OLIVETTI

*Ogni volta che ci si mette a discutere di funzioni della Corporazione ci si avvede che gli organi necessari alla sua attuazione e al suo sviluppo esistono già: ecco per esempio che in questa nota si accenna a una catena che va dal Consiglio Nazionale delle ricerche all'*ENIOS, *e giustamente l'autore afferma: «non crediamo opportuna la creazione d'un nuovo ente», «ma più opportuna una riforma costituzionale dell'*Enios*». Dove si dimostra che gli organi (allo stato di larva) esistono già: esiste un istituto di urbanistica, esistono ispettorati, uffici che si interessano presso a poco di tutti i fatti che compongono il fatto più vasto della vita nazionale, e che comporranno domani il fatto nuovo, della vita corporativa.*

Ma, come dicevamo, questi organi sono assolutamente inadeguati ai compiti previsti in un ingranamento corporativo: sono fuori fase con la vita stessa del Paese, e sembra che questa vita passi loro vicina, ma al di là di una parete di spesso muro.

*Adriano Olivetti parla dell'*Enios*. Ebbene, per insistere sopra un argomento che ci è usuale (convinti come siamo che l'architettura sta al centro di una rinascita politica), l'* Enios *pubblica una rivista: «Casa e Lavoro». In uno degli ultimi numeri si legge un articolo sull'arredamento, illustrato con fotografie della «Innendekoration» (fotografie di cose da strapazzo); più in là si legge: «giocattoli per i nostri bambini», e sono giocattoli vecchi di almeno trenta anni; poi, vengono le cucine elettriche (importazione); la rivista è scritta male, respinge, copertina d'imitazione.*

*Orbene, un lettore il quale ha una consuetudine appena appena passabile non certo con i misteri dell'al di là, ma semplicemente con ciò che si stampa in Italia (visibile in tutte le librerie anche gratuitamente) si accorge che la predetta pubblicazione dell'*Enios *è fatta così, così per riempire della carta, e per tirare qualche stipendio. Ma il caso di «Casa e lavoro» è, poi, il caso dell'architettura balorda di Pontinia, è il caso delle scuole d'ingegneria dove non si insegna.... la materia ingegneria, è il caso quotidiano della constatazione di un fatto, d'un ingranaggio, d'una istituzione che non è in fase con la vita risvegliata tutte le mattine. Qui in «Quadrante» in ventun numeri abbiamo costantemente avvertito il pericolo delle attività concentrate nelle mani dei semplici burocrati o degli astutoni impreparati, che conducono fatalmente a una disorganizzazione di determinati campi, e in definitiva a una disorganizzazione generale.*

Non è da ieri mattina che noi insistiamo, mettiamo, sulla necesità d'una urbanistica corporativa, di una razionalizzazione della tecnica, sull' urgenza d' uno stile in architettura. Abbiamo detto: facciamo bene, intanto, la scatola dei fiammiferi, il sillabario, le insegne, ecc., vale a dire poniamo le cose in mano ai competenti, smobilitiamo le incrostazioni pseudo-rivoluzionarie, vale a dire, ancora, organizziamo i valori, diamo gerarchia e responsabilità a gerarchi e a uomini responsabili, mettiamoli a contatto, immedesimiamoli dei problemi degli altri, istruiamoli, informiamoli (per esempio, stamani riceviamo una lettera della «Cit» la quale ci dice che «per gli scopi assegnatile dalle Superiori Autorità, può solo abbonarsi a periodici di tecnica turistica»: vale a dire che alla «Cit» non seguono l'architettura, l'arte, le opere pubbliche materia prima del turismo: infatti l'ignoranza di questi uffici al proposito è spaventosa: ecco che cosa intendiamo, in moneta spicciola, per responsabilità, per buon senso, per organizzazione, per intelligenza).

La nota di A. O. pare un commento all'attività di «Quadrante»: l'avvento della tecnica, il principio della competenza, il coordinamento delle attività, l'unità dei problemi, e la confluenza di essi nell'interesse nazionale, in una parola lo Stato Corporativo, come il nostro Giovenale ha tante volte detto.

Il momento della giustizia su tutto quanto ha arretrato fino a ora una moralità veramente rivoluzionaria è venuto. Forse, noi siamo stati troppo inquieti, spesso irrequieti, a volte scalmanati nella polemica contro la vecchia moralità: ma oggi che ci ritroviamo alla soglia dei fatti, ripensiamo alle nostre iniziative con orgoglio. (Nel prossimo fascicolo ristamperemo i primi «avvisi» della polemica dell'architettura del Gruppo *«7»: cioè la messa in carreggiata dell'architettura italiana con il tempo).*

Ma ciò che noi abbiamo fatto è un granellino in confronto a ciò che c'è ancora da fare. La nostra accusa, dimostrazione, prova e riprova che l'errore x *e veramente un errore, a un certo momento, viene respinta, sommersa, derisa: e le cose restano come prima.*

A volte, la nostra, ci sembra una fissazione, quasi l'appartenere a un altro mondo. Ci dicono che siamo illusi (noi passiamo di fronte ai negozi di mobiliere che hanno fior di merce stile cinquecento, e a noi pareva che ciò fosse finito). Noi vorremmo il terremoto, per rifare da capo, per non sentire più l'odore d'un tempo finito (e quando «Quadrante» presenta un progetto al concorso di Via dell'Impero — lo facciamo proclamare da tutti, da un Gropius *a uno studente, da un concorrente a una rivista olandese, dalla stampa italiana, che questo progetto è tra i due o tre migliori — lo si vede escluso dalla quattordicina, dove hanno messo però le più colossali stupidità: e questo cos'è? Crisi di competenza, trionfo di cricche e di combinazioni, vendette di quegli architetti che per colmo di ironia invece di essere giudicati, giudicano).*

Andremmo lontano nei nostri panorami, con lo spunto offertoci dalla nota che pubblichiamo: e non si creda che le nostre siano divagazioni: noi siamo perfettamente in argomento: e ricalchiamo con parole più cariche di polemica che di teoria, le profonde aspirazioni nazionali che possono riassumersi nella speranza di una risoluzione nella realizzazione corporativa.

Chi come noi ha sempre avuto fede, l'ha in questo momento ancor più intensa. La discussione che il nostro collaboratore auspica sulla sua progettata riforma dell'« Enios *» è aperta, e ci pare non sia inutile.*

IL CONCORSO DEL PALAZZO SU VIA DELL'IMPERO

Dopo tanti anni di sillabario sull'architettura eravamo convinti nel modo più assoluto (pronti a scommetterci sopra la testa) che non sarebbe mai passato per la cappa del cervello di considerare architettura un palazzo da costruire su Via dell'Impero, fatto a sagoma di nave, e per giunta di galea a prua rovesciata.

Credevamo che codesta fosse soltanto una spiritosaggine dell'architetto Palanti, ottima persona com'è ottimo camerata, venutagli in testa durante la sua recente traversata dell'Oceano.

Ebbeno no: la nave dell'architetto Palanti è stata considerata dalla commissione giudicatrice del Palazzo di Via dell'Impero come un'opera d'architettura, ed è stata prescelta tra quelle degne di partecipare a una gara di secondo grado. (L'architetto Palanti, ora, che è arrivato in porto con la nave, e sta ormai in terra, speriamo che architetti una grossa locomotiva aerodinamica, da presentare al secondo concorso.)

E' stato questo il primo pensiero suggeritoci dalla lettura del comunicato sull'esito del concorso. E' stato per noi molto penoso constatare che la commissione ha fatto ancora una volta di tutt'erba un fascio, moderno e antico, falso moderno e falso antico, audace e codino, stupido o inesistente.

Perchè quando si mette dentro a una quattordicina, cosa di un Palanti (nave che ha fatto scoppiar dal ridere le rane) e di altri Eccetera, e si esclude dalla possibilità di una seconda gara, progetti come quello del « Guf » (e la fiducia verso i giovani?) e quant'altri degni concorrenti, vuol dire che i giudici hanno agito con scarsa oculatezza.

Se la nave di Palanti (per indicare una mentalità che credevamo ormai sepolta fin dal tempo della stazione di Milano) è ritenuta architettura, ufficialmente, noi non ci sentiamo più il coraggio di dir male dell' architettura umbertina.

Ci auguriamo che la giuria del secondo concorso venga completamente rinnovata (anche perchè vi sono troppe parentele tra i giudici e i giudicandi); o meglio ci auguriamo che il giudizio sia dato soltanto da un giudice: Mussolini.

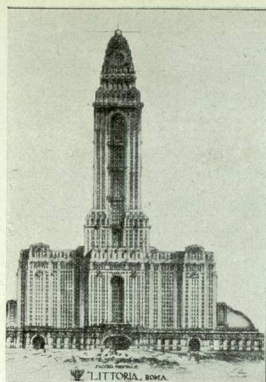
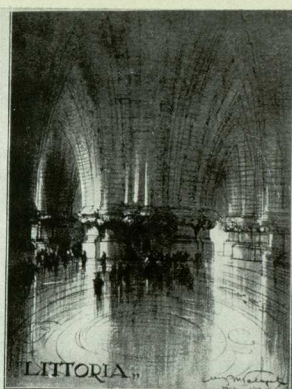
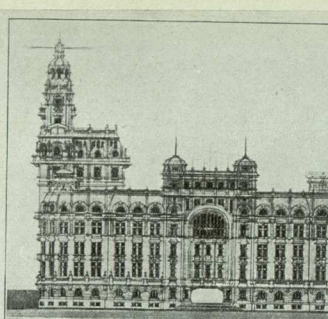
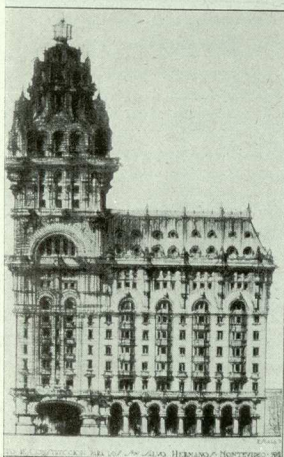
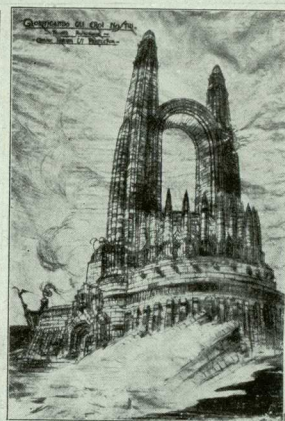
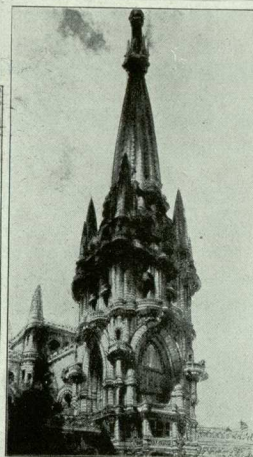
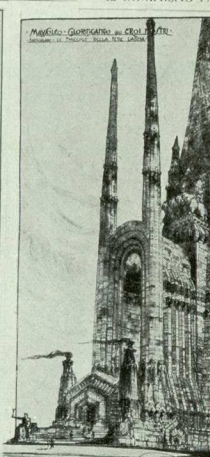
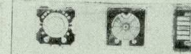
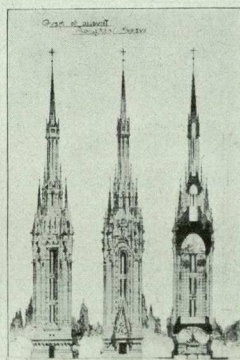
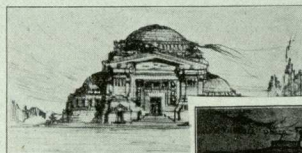
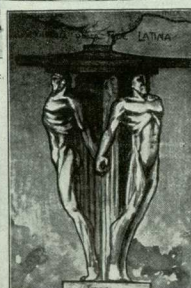
Le commissioni giudicatrici sono avanzi di tempi finiti per sempre. La commissione giudicatrice del Palazzo di Via dell'Impero (sono esclusi dalle nostre considerazioni i rappresentanti del Partito), è formata di architetti del tempo finito per sempre, che non possono giudicare di un tempo nato proprio a loro dispetto.

(IL TEATRO DI MASSA) IL NOME DI BATTESIMO

Dobbiamo metterci d'accordo sul nome di battesimo del teatro per ventimila. Io dico: *teatro di massa*. Molti dicono: *teatro di masse*. Ora è venuta di moda una terza locuzione: *teatro per masse*.

Non si tratta di scegliere fra tre diverse espressioni della stessa idea. Si tratta invece di decidersi fra tre idee diverse e profondamente antitetiche.

Io intendo per concetto di massa quello opposto al concetto di privilegio. Teatro di massa significa quindi per me teatro senza privilegio o meglio: *teatro non con privilegio*. Spieghiamoci con un esempio, con lo stesso esempio portato da Mussolini nel discorso alla Società degli Autori, che gli immemori sono pregati di rileggere su *Quadrante* numero 2. La Scala di Milano era, relativamente alla Milano del settecento, alle possibilità economiche di allora, un teatro di massa. Lo frequentava come sappiamo, anche Giovannin Bongee. In poco più di un secolo, la popolazione di Milano è quintuplicata, ed anzi, se teniamo conto della mutata situazione economica e della facilità di trasporto, per cui da Abbiategrasso a Milano non occorrono più sei ore di barca ma venti minuti di treno, la popolazione che avrebbe la possibilità di frequentare la Scala è almeno ventuplicata. Ma la capacità del teatro è rimasta la medesima e così esso è andato gradualmente perdendo il carattere di massa per rivestire quello di privilegio.

Non esiste, naturalmente, un assoluto di massa, come non esiste un assoluto di privilegio. Esistono invece la progressione verso la massa e la progressione (opposta) verso il privilegio. Bisogna essere ben chiari in questa distinzione fra assoluto e relativo. Non è teatro di privilegio il teatro destinato a una speciale classe privilegiata (che può essere un teatro di massa per quella determinata classe) bensì quello a capacità insufficiente e quindi prezzo eccessivo, relativamente al numero dei possibili frequentatori.

Opere e progetti principali dell'arch. Palanti, uno dei prescelti nel concorso del Palazzo del Littorio

Il movimento del teatro verso la massa si crea aumentandone la capacità e diminuendo il prezzo dello spettacolo e così in doppio modo andando incontro ai frequentatori.

In ogni campo della attività umana, ora si va verso la massa. La nostra civiltà è caratteristicamente civiltà di massa, cioè è, in opposizione alla civiltà di privilegio, quella che tende a beneficare una parte sempre crescente della popolazione.

La civiltà di massa è fondata sulla economia di massa, conquista del lavoro umano. L'economia della macchina è economia di massa, perchè la macchina che, per esempio, fabbrica cento paia di scarpe con la stessa fatica con cui un uomo, lavorando a mano, ne fabbrica un paio, centuplica la percentuale di coloro che acquistano la possibilità di calzare le scarpe. Se con lo stesso numero di mattoni e di sacchi di cemento, che mi servono per costruire la casa di un ricco, io costruisco venti case decorose per i contadini, io sostituisco alla edilizia di privilegio l'edilizia di massa. E se in quelle case dei contadini, io installo una cucina che cuoce le stesse vivande con metà della legna, io faccio della tecnica di massa di prima categoria, perchè creo una nuova possibilità di scaldare con la stessa legna un doppio numero di cucine e quindi di soddisfare un numero doppio di massaie. Quando io con l'aiuto della geometria, riesco a migliorare la visibilità e l'acustica di una sala di spettacolo e ad aumentare la capacità senza aumentare la cubatura, io faccio della architettura teatrale di massa.

La civiltà di massa non si arresta alle cose materiali. Esiste una cultura di massa. La scuola, la stampa, il cinematografo, la radio sono o possono essere armi potentissime della cultura di massa, prerogativa della quale è di rivolgersi a un numero grandissimo di persone allargando sempre più il campo della sua azione benefica. Un secolo fa, l'alfabetismo era un privilegio, oggi è conquista di massa. Oggi, la conoscenza delle grandi leggi naturali è un privilegio, domani potrà essere di tutti. Avremo una vera scienza per tutti, meno ermetica, meno accademica, più limpida, più umana.

Noi ci domandiamo, perchè, mentre in ogni campo il moto verso la civiltà di massa è così rapido e deciso, il teatro, dal tempo dei greci, è andato sempre a ritroso. Non può esservi ragione di diminuita cultura o di deficienza di autori e di attori. Il cinematografo, che pur richiede cultura, autori e attori è florentissimo. La ragione è essenzialmente fisica. Manca alle masse la possibilità materiale di frequentare i teatri. Noi abbiamo il dovere sociale di ristabilire l'equilibrio fra questa possibilità e le altre, che sono tutte ugualmente aumentate. Abbiamo cioè il dovere di costruire, per la civiltà di massa, i teatri di massa, così come costruimmo le scuole e le linotypes.

Veniamo alla locuzione: *teatro di masse.* Io non so con precisione se questo plurale *masse* debba intendersi in senso indefinito o definito. Se in senso indefinito, cioè se vuole indicare i più in contrapposto ai meno, è meglio dire *massa* che non *masse,* perchè dai meno ai più si va in un modo unico. Se viceversa vogliamo significare che esistono almeno due masse, a ognuna delle quali dovrebbe destinarsi un tipo di teatro e cioè vogliamo distinguere il teatro della massa A da quello della massa B, noi ci chiediamo con quale criterio si dovrebbe operare la divisione delle masse stesse. Forse col criterio che il materiale umano è di due categorie, l'una superiore, l'altra inferiore? Dall'una parte l'intelligenza, dall'altra il volgo? Dall'una parte il teatro di eccezione e dall'altra il teatro plebeo? Noi dobbiamo respingere, come un'avanzo di barbarie, il presupposto che andando verso la massa, noi andiamo verso il basso. Non esistono due umanità, l'una in alto che qualche volta scende per incontrare l'altra in basso che cerca di salire. Esiste una gerarchia sociale nella quale, necessariamente, qualcuno sta in alto e qualcuno sta in basso, ma non l'uno che sale e l'altro che scende. *Tutti salgono insieme. Massa,* in questo significato, è una parola senza plurale.

Io non capisco il significato della locuzione: *teatro di masse,* ma capisco benissimo il significato della locuzione: *teatro per masse.* La preposizione *per,* che in latino ha un netto significato fisico, passando all'italiano si è caricata anche del significato meno fisico di *pro,* dando origine al nostro utilitario e borghese significato di *tendenza al profitto. Teatro per masse* dovrebbe dunque essere quel teatro di cui possono profittare le masse.

Ma allora, dobbiamo domandarci: che cosa è il profitto delle masse? che cosa è il profitto in genere? Cerchiamo di analizzare questa parola, ridestatrice di tanti appetiti, perno di tante dottrine.

Il profitto è il bene individuale. E' un concetto limitato, qualche volta meschino, sovente illusorio, perchè vi si confondono un principio di utilità assoluta e reale con un principio di utilità convenzionale e relativa, cioè tolta a un altro. Ogni individuo e ogni categoria di individui cerca di isolare e di esaltare il suo profitto indipendentemente e spesso contro il profitto degli altri. Se, anzichè considerare le cose da punti di vista individuali o di categoria, noi cerchiamo di guardare dal l'alto, dal punto di vista dell'interesse generale, il concetto di profitto impicciolisce, immiserisce e isterilisce. Quando arriviamo alle idee universali, la preposizione *per* non ci serve più. Civiltà è una idea universale; sarebbe ridicolo dire civiltà *per* tizio o civiltà *per* caio, civiltà *per* proletari o civiltà *per* capitalisti. *La civiltà è di tutti e per nessuno, è di massa* e non *per masse.*

Nella economia di massa, che è l'economia corporativa, il vecchio concetto di *profitto* viene sostituito col nuovo concetto di *efficienza.* La civiltà di massa non è la civiltà più profittatrice, ma la più efficiente. L'efficienza non immiserisce passando dall'individuo alla collettività, come avviene per il profitto, poichè le efficienze dei singoli si sommano sempre fra loro e insieme formano l'efficienza del-

la società, mentre spesso i profitti dei singoli si elidono tra loro e si risolvono in un danno sociale.

Non dunque: *teatro per masse*, cioè teatro a profitto di qualcuno, ma *teatro di massa* cioè teatro che insieme alla cultura, alla tecnica, all'economia di massa mira ad aumentare l'efficienza degli individui e della collettività.

Questa è la vera definizione del teatro di domani, del teatro corporativo, al quale accorreranno le folle, non per alimentarvi basse passioni o volgari piaceri, non per ripagarsi nell'ozio delle durezze del lavoro, ma per raffinarsi, per rendersi più colte, più conscie della propria forza e dei proprii doveri, in una parola più efficienti.

Teatro di massa, dunque perchè avente una funzione più grande, funzione di massa, in cui sono comprese e si confondono (al disopra delle infeconde questioni di precedenza) tutte le funzioni singolari e parziali, quella dei tecnici che dovranno materialmente aumentare l'efficienza fisica dei teatri, quella degli attori e degli autori, che dovranno preparare le rappresentazioni da cui il pubblico possa uscire più efficiente di cuore e di mente di quando è entrato, e finalmente quella del pubblico che dovrà frequentare il teatro, come già deve frequentare la palestra e la scuola.

Dovrà, non potrà. Poichè la grande differenza fra la civiltà individualistica di ieri e la civiltà corporativa di domani è questa. Nella civiltà individualistica il procacciarsi un profitto, sia esso il lucro o il godimento del lucro, è una possibilità dell'individuo. Nella civiltà corporativa, l'aumento della efficienza è invece un dovere.

GAETANO CIOCCA

CORSIVO N. 149

In un recente concorso di architettura un concorrente ha fatto dire al Presidente della commissione: «Se il premio lo vinco io, facciamo a metà».

IL RESTAURO

E' un affare di nulla, intanto, mettere le mani sulle antiche pitture, per ripulirle o restaurarle, cioè per acconciarle con un poco di toeletta, e presentarle poi nella bottega dell'antiquario, o sulle pareti d'una pinacoteca; e acconciarle che facciano bella figura, che sappiano ancora dell'odore dei secoli, e magari di polvere muffosa, ma che al tempo medesimo brillino di quel senso di fresco e di vivo, che fu nelle intenzioni dei defunti artefici.

Pensate a un poeta il quale trovasse un canto, mettiamo, d'un trecentista su di una pergamena rosicchiata dai topi, versi mancanti e parole indecifrabili, e quel tipo fosse costretto (perchè anche in quanto a restauro di dipinti c'è sempre chi costringe, ignorante com'è della bellezza delle cose che hanno sapore, ingiuria, mistero, dolore, gioia del tempo) a dar l'edizione primitiva, a interpretare, a indovinare e, insomma, a vestir panni d'un altro poeta, e per giunta d'un poeta di tempi molto lontani. Pensate a codesto imbarazzo e al caso di coscienza da non dormirvi leggermente sopra la notte, se il prescelto alla bisogna è veramente un uomo.

Ma i novellieri, i poeti, i filosofi, gli uomini di lettere non passano guai del genere, o se ne passano è per via dei commentatori e dei costruttori di castelli di carta e di materiali per concorsi a cattedre d'università: e alla fine delle vertenze sul significato della lonza dantesca, un cittadino è ancor padrone di farsela a tu per tu con l'Alighieri.

Avrà la seccatura di commuoversi un momento per la frode nella scoperta addomesticata d'un palinsesto, e ridere del malfatto, e anche pensare in pena ai tempi fortunati del bergamasco Cardinal Angelo Maj che l'inedito Cicerone lo scoperse per davvero. Il cittadino amante delle lettere può dormir sonni quieti; è dunque il cittadino amante delle arti plastiche il vero cireneo della mania del rifare l'antico, del migliorare, del lustrare.

E' proprio di queste ultime settimane un allarme per le mani messe sopra un Giorgione. I giornali ne sono pieni di questa notizia: e, come al solito, v'è chi vi specula. Vi sono quelli che si mettono a piangere come bambini e gridano: — il nostro Giorgione, il nostro Giorgione! — come avessero rubato loro un braccio.

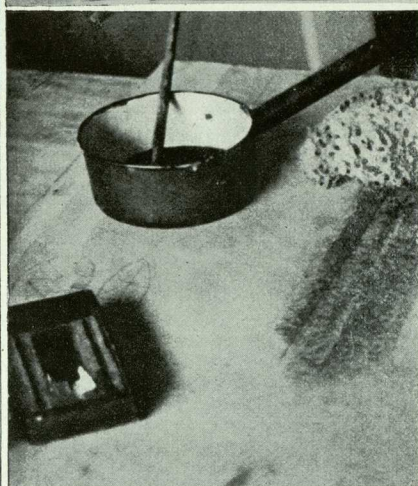
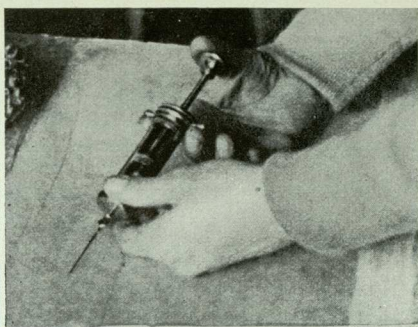
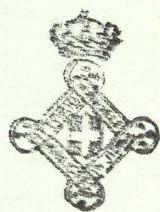
I cronisti si sono precipitati a Castelfranco, e hanno spedite ai giornali le più comiche corrispondenze: la famosa tavola avrebbe nientemeno, curvandosi, spaccato un pensante cristallo. Allora, dài a piangere, e a implorare gli interventi della Direzione generale delle Belle Arti. Il Podestà di Castelfranco ha però smentite le voci malevole.

Il Giorgione sta benissimo: sta benissimo. Prima che andasse al suo paese l'abbiamo visto a Brera. Fu appunto nel laboratorio di Brera che aveva subìto i restauri, sotto la sorveglianza del dott. Modigliani il quale ha dieci occhi per queste operazioni; e altri dieci o venti ne ha l'operatore che mise le mani sul Maestro, Mauro Pellicioli.

Di Mauro Pellicioli non si è mai parlato. Mezzo mondo artistico va da lui a far curare le più strane malattie dei quadri, a domandare un parere, a far peritare un'opera, a rassicurarci sopra un'intuizione avuta al cospetto d'un autore: ma Pellicioli è un silenziario, è perciò uno di cui non si parla.

E' uno dei pochi uomini che in Italia conoscano la storia dell'arte, non traverso le figure dei libri ma traverso i lavori. Cioè che abbiano la conoscenza diretta della pittura, e perciò possano mettere le mani sopra gli artisti senza offenderli, non per rifarli, ma per arginare ed eliminare i mali che minacciano le loro opere, e dare a esse nuove possibilità di resistenza nel tempo.

Il criterio di Pellicioli è questo: non rifar mai, e cercare di riportare le pitture allo stato della creazione, togliendo di dosso quel che è «ruggine», levando le soprapitture quando ve ne siano — la mania di drappeggiare i nudi, di decorare i ritratti, di aggiungere offerenti alle pale, di modificare paesaggi ha ripasticciato nella vita dei quadri chissà quanti autori — sbarazzando il dipinto di vecchi restauri, e persino di firme false.

Per spiegare al lettore profano: in un'asta a Londra fu comperata una buona Madonna con Bambino, opera di Bartolomeo Montagna, tavola tra le migliori del pittore; conservazione all'occhio comune ottima, ma per l'occhio penetrante assai manipolata in epoche posteriori. Noi vedemmo questa tavola quando arrivò in Italia: Pellicioli fece sparire il paesaggetto di fondo dietro il trono, e trasparì fuori un altro paesaggetto; poi, questa paesaggetto, capito che non era quello primitivo del lavoro, fu raschiato via, e finalmente il dipinto fu ripristinato con il suo sfondo originale. Anche la predella, e il tono rosato del putto ave-

Il restauratore di Brera - Mauro Pellicioli al lavoro: in basso: nel laboratorio

vano subìte le noie delle mani di guastapitture: il certosino tolse via l'inutile, e andarono a farsi benedire stucchi d'un secolo fa, rossastri e ferrigni, fu mandato al diavolo tutto il ridipintume oltraggioso per Bartolomeo, e la tavola uscì dalle mani del chirurgo di fiducia con l'impronta genuina.

E quei buchi? Ristuccati, e i tondini bianchi intonati a tempera ai colori circostanti.

Noi abbiamo avuto la fortuna di lavorare con questo prodigioso medico dei quadri. Quando abbiamo letto la storia falsa del «Giorgione in pericolo» c'è venuto a pensare a un fatto più generale: alla necessità di disciplinare tutto questo delicato campo del restauro delle antiche pitture.

Oggigiorno i nostri musei, i collezionisti privati si affidano un poco a tutti per il riordinamento dei loro quadri. In Italia vi sono artefici intelligenti, ma quel che si nota è la mancanza di un vero e proprio laboratorio centrale che unifichi i sistemi di restauro, e sopra tutto che sorvegli lo stato di conservazione del nostro patrimonio artistico con provvedimenti eguali per tutti.

Per esempio a Barcellona lo Stato sta costruendo un modernissimo laboratorio di restauro: e va detto per nostro onore che quei tecnici sono mandati a studiare presso Mauro Pellicioli a Milano; e anzi sarà costui che inaugurerà, espressamente invitato, il laboratorio spagnuolo.

E' pure indispensabile che si moralizzi il campo del restauro, e tutte le bande che vi speculano sopra: tutte le settimane si apprende qualche notizia poco pulita, falsificazioni, rimanipolamenti, e altri affari che esulano dal compito di chi dovrebbe mettere le mani sopra i dipinti antichi come su cose sacre. Un'altra questione parallela è quella delle asportazioni alla luce del sole della frontiera e al buio dei misteri dell'esodo clandestino.

Il restauro è un'arte. Conosciamo restauratori i quali introducono i clienti nel loro laboratorio con ogni sorta di gesti da santoni, dando a intendere che certe boccette contengono liquidi fenomenali per far resuscitare i morenti capolavori del pennello. Questi alchimisti dicono storie immense sui segreti dei loro rimedi, e incantano il neofita con le leggende più fantastiche sui loro farmachi per quadri in pericolo di vita o soltanto bisognosi di parrucchiere.

E pensare che il più delle volte, acqua e sapone bastano per ridare a un antico il suo aspetto naturale; oppure basta un poco di «mista» composta con ingredienti di speziale. L'intervento dei maestri restauratori deve avvenire nei casi gravi, ed è appunto in questi frangenti che è un dovere affidare un'opera a un artefice coscienzioso.

Il lavoro del restauratore è un lavoro che varia di giorno in giorno: risultato di conoscenza, di esperienza, di amore alla pittura. Si tratta di ideare e di gravare di volta in volta, di prendere iniziative piene di responsabilità, all'insegna del coraggio più franco. Ogni volta si presenta una novità da considerare, un ostacolo da superare; ma bisogna agire con somma cautela, con la coscienza tranquilla, e sopra tutto va lasciata da parte la presunzione di rifare una mano di Tintoretto o di Tiziano. Il restauratore deve essere un onesto. E' per questo, che quando abbiamo saputo che era Pellicioli a mettere le mani sopra il Giorgione di Castelfranco, ci siamo sentiti tranquilli, e non abbiamo creduto alle voci malevole diffuse sullo stato del famoso dipinto.

P. M. B.

CORSIVO N. 150

Ogni anno, puntuali come il calendario, ripubblichiamo questo pezzerello:

«L'ora delle parole declina: declina l'ora ma purtroppo non declinano le parole. Dapprincipio tutti dissero: «benissimo» (superlativo), e poi tutti continuano a lasciar declinare l'ora, senza far declinare le parole. Allo scopo, allora, di accorciare veramente le scritture giornalistiche proponiamo di non adoperare più aggettivi superlativi: così si realizzerà un non indifferente pezzo di scrittura in meno, e sarà tanto di guadagnato. Esempio: invece di scrivere «l'ottimo segretario del Dopolavoro, ecc., ecc., ha pronunciato il seguente perfetto discorso: «Valorosissimi e fascistissimi miei colleghi, sono onoratissimo di rivolgervi il mio solennissimo plauso in quest'ora faustissima e carichissima di eventi, ecc.»; scrivere: «il segretario del Dopolavoro, ecc., ecc., ha pronunciato le seguenti parole: «Camerati, vi rivolgo il mio plauso alle ore 17 e 45, ecc.». Osservare nel confronto, il risparmio delle righe: tutto serve a far declinare l'ora delle parole, e perciò confidiamo che la nostra proposta avrà sostenitori».

CORSIVO N. 151

I nostri quotidiani, su per giù, sono un poco tutti eguali: si rincorrono, fanno quello che fa l'altro, prendono le iniziative e se le vedono ricalcate dall'altro. Chiuso in schemi, che del resto sono tra i più intelligenti del mondo, il nostro quotidiano è fatalmente costretto in un giro di collaborazioni, di notizie, di fotografie che sono, poi, quelle del confratello, magari della stessa città.

Provatevi a comperare cinque quotidiani, lo stesso giorno: su per giù identici (senza contare quando si vede che uno stesso giornalista riesce, mettiamo, a scrivere due corrispondenze da Roma, per due differenti giornali, con lo stesso tono, le stesse idee, e le sole parole tirate e cambiate, e allora l'identità dei giornali è persino noiosa e irritante). I commenti, su per giù, eguali. I titoli, su per giù, presso a poco. Ogni direttore, stia in una città settentrionale stia in Sicilia, vuol fare il giornale «nazionale»: e questo è logico, perchè la stampa fascista deve avere un carattere unitario nazionale.

Quello che si vuol dire è che ci sembrerebbe utile che i quotidiani, oltre alla fisionomia unitaria che ora hanno raggiunto, assumessero ognuno particolari specializzazioni per la trattazione, da un punto di vista nazionale, di determinati argomenti e interessi di categorie.

Vi sono giornali — è inutile nasconderlo — che hanno una vita di meschina salute, e stanno in piedi per miracolo, trascinando vecchie eredità di testata e di mentalità: la loro vita precaria domani potrebbe riprendere ove invece di vegetare sulla falsariga generale e generica, si specializzassero. Per esempio: perchè un quotidiano non potrebbe diventare il quotidiano delle Forze Armate (e allora attrezzarlo perchè sia letto dai militari), un altro quello dei rurali, e così via?

E' una piccola idea questa e c'è venuta pensando che c'è la Corporazione in ingranamento, e perciò una revisione di vecchie idee, e un'instaurazione di nuove.

(RISTAMPE)

La storiografia della Rivoluzione Fascista va aumentando. Si leggono spesso testimonianze che hanno un valore notevole. Ecco questa di Giorgio Rosso su Mussolini a Firenze («A Firenze con me», Ed. «Il 2000 *Fascista», Roma):*

Il primo congresso nazionale dei Fasci italiani di combattimento si tenne a Firenze nel 1919. Ebbe per sede il R. Teatro Nazionale in via dei Cerchi.

Per chi non sia pratico di Firenze è bene precisare che il R. Teatro Nazionale non fa per niente onore al suo nome. Si tratta di un vecchio teatro a palchetti, con una sala capace al più di duecento poltrone, polveroso, senz'aria.

Esso, del resto, rispose benissimo alle modeste necessità di quel congresso. C'era posto, anche troppo da quel che ne ricordo, perchè i gerarchi d'allora non erano tanti da richiedere lo spazio e lo sfarzo del Teatro Reale dell'Opera.

Non ricordo lo scopo, i voti, la storia del congresso. Per noi giovani quell'avvenimento aveva una sola importanza: Mussolini era a Firenze.

Se andavamo al R. Teatro Nazionale, fascisticamente aperto a chiunque ma i «rossi» si guardarono bene dal profittarne, non era per ascoltare discorsi e tanto meno per farne. Bensì per vedere e sentire Mussolini.

Come s'è detto l'ingresso era libero Andavamo e venivamo a piacere, tre, quattro volte al giorno e se lo «storico» della Rivoluzione Fascista, on. Chiurco, non ci ha segnati fra i presenti ciò forse dipende dal fatto che lui veramente non c'era. Ma, poveretto, bisogna riconoscere che uno storico ha il diritto di non aver presenziato a tutti gli avvenimenti che narra.

E c'erano, se ben ricordo, sempre presenti alcuni dei più accesi combattenti per l'idea della Nazione che fossero in quel tempo a Firenze. Senza fare, allora, questione di tessera i migliori già sentivano l'impulso o stringersi intorno all'Uomo che avrebbe rappresentato domani la Provvidenza.

Firenze non era uno zuccherino in fatto di rivoluzionarismo, comunismo, bolscevismo e via dicendo.

Dai quartieri popolari, ma soprattutto dagli innumerevoli paesi che fanno cintura alla città e popolano la valle dell'Arno, i partiti del disordine e dell'anarchia traevano le loro masse e non passava, può dirsi, festa comandata senza che queste scendessero in piazza a tumultuare ed oltraggiare.

Gli atti di ferocia sanguinosa che coronarono il martirologio fascista compiuti dalla teppa a Firenze e in Toscana sono del resto così frequenti ed efferrati negli anni della vigilia da non trovar riscontro, può dirsi, in quelli di nessun'altra regione.

Ciò che, considerata la fondamentale onestà e probità del toscano, può soltanto spiegarsi con l'ubbriacatura bolscevica che aveva dato alla testa degli onesti, lasciandoli in balìa dei più tristi sentimenti e dei più abietti individui.

Ma tant'è. Firenze era allora quel centro di ribellione che era, e Mussolini, scegliendola a sede del I Congresso dei Fasci, dava una nuova mirabile prova del suo saper affrontare gli avversari in casa loro ed a viso aperto.

Il centro di attività della teppa era Piazza Vittorio. Il punto di ritrovo un bar sull'angolo di via Roma con Piazza S. Giovanni, chiamato, per ironia della sorte, Bar Italia.

Mussolini girava impavido le vie di Firenze accompagnato da pochi amici, senza darsi un pensiero degli agguati che i sovversivi avrebbero potuto con tutta tranquillità preparargli.

Una sera, saranno state le dieci e mezza, un gruppo di una ventina di persone accompagnava, dopo la chiusura del congreso, Mussolini al Baglioni, dove alloggiava.

Piazza Vittorio Emanuele era come ho già detto, il centro ed il teatro di tutte le dimostrazioni e di tutti i conflitti.

Il gruppo di Mussolini vi arriva da via degli Speziali. Subito si propaga l'allarme e qua e là ai margini della piazza si formano gruppi ostili.

I buoni borghesi che frescheggiavano spariscono in un baleno. Intorno al gruppetto di fascisti la piazza si fa deserta e cominciano a sibilare, come preludio, fischi ed improperi. Mussolini, sereno e sorridente, in testa a tutti, traversa la piazza, che un movimento come di prendere la rincorsa fatto da alcuni del nostro gruppo rende in un attimo deserta. Mussolini si dirige al Paskowski che usava ed usa tener le seggiole fuori, ed occupa insieme agli amici i tavoli posti entro una specie di recinto fatto con le panchine di ferro. Il Paskowski, intanto, si capisce, aveva prudentemente abbassate le saracinesche ed il suo esempio era stato seguito da tutti gli altri caffè della piazza.

Per pochi minuti regna la tranquillità, poi, incoraggiati dalla pacifica attitudine dei fascisti i gruppi di sovversivi dispersi nelle vie vicine si fanno sotto, si riuniscono, si azzardano fino a portata dei tavoli in mezzo ai quali sanno che siede Mussolini.

Sono, nella semioscurità della piazza decine e decine d'ombre, che s'avvicinano, si stringono, si uniscono, quasi stanno per assumere la baldanza di una folla che muove all'assalto, quando alcuni più impazienti si staccano dal nostro gruppo, saltano le panchine, si precipitano, uno contro cento, contro gli avversari.

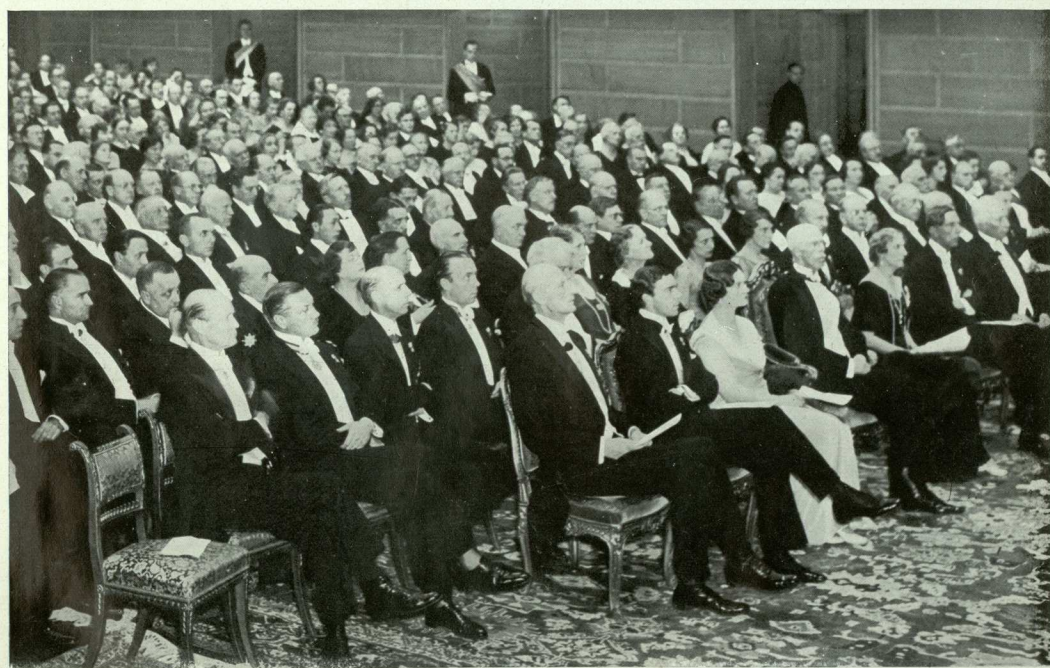
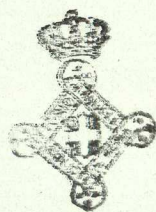
Vedo un enorme mazzuolo a forma di clava alzarsi ed abbassarsi ritmicamente contro una selva di bastoni che l'incalzano finchè non l'ha rotta, dispersa, messa in fuga. Vedo, proprio al mio fianco, Marinetti balzare dallo sgabello di ferro su cui sedeva pacifico, afferrarlo a due mani, alzarlo sopra la testa, scoprendo nel gesto fino all'avambraccio un paio di polsini bianchi fiammanti e scaraventarlo nel folto di un branco di sovversivi che aveva ardito avvicinarsi troppo. Parapiglia generale. Cinque minuti dopo la piazza era di nuovo interamente sgombra.

Allora, subdola e traditrice, riparata dall'angolo di via Roma, una mano s'affaccia ed echeggia sinistro il ticchettìo d'una pistola a tamburo.

I proiettili ci fischiano intorno senza colpirci: via Roma è raggiunta d'un balzo. Noi di Firenze sappiamo di dove viene l'agguato: dal Bar Italia! Ma la strada è deserta. Il locale chiuso ed oscuro. Deserta la piazza San Giovanni. E non c'è più un cane di comunista che osi mostrarsi neppure dall'angolo di una via.

Sereno e sorridente Mussolini sempre in testa alla piccola colonna scende giù per via Cerretani fino al Baglioni. Noi che l'abbiamo seguito torniamo indietro per andarcene alle nostre case.

Altri negli anni futuri si riempiranno la bocca di Fascismo e si disputeranno l'onore di star vicini a Mussolini quanto più è possibile.

Ma non avranno mai quello che possono avere i fascisti della vigilia; l'altera intima soddisfazione di aver creduto con lui allora, d'essere stati, sia pure un minuto, vicino a lui, allora!

Luigi Pirandello a Stoccolma per la consegna del Premio Nobel (foto Wallberg)

VECCHIE NOVITÀ SULL'ARTE CHE VANNO RIPETUTE

I problemi che l'arte moderna propone a chi la studia sono tanti e tali che, a chi sia provvisto e sorretto da buona coscienza, la loro soluzione offre ben maggiori difficoltà, e ciò può sembrare a prima vista paradossale, di quelli proposti dallo studio dell'arte antica: fatto sta che, scrivendo, trattando di arte moderna, nessuna erudizione, nessun gusto, anche il più scaltrito nei più diversi campi dell'arte del passato, possono salvare il critico dal formulare apprezzamenti che poi sono dal tempo, giustiziere inesorabile, rivelati affatto fallaci, illusori; e la mora è spesso brevissima. Allora vien fatto veramente di pensare se le leggi spirituali sulle quali sembra sostenersi l'arte antica siano proprio le stesse che governano la moderna. E un'altra domanda accade allora di rivolgersi, guardando ad esempio alle massime esposizioni d'arte moderna che si tengono in Italia e sforzandosi di discernervi quel tanto di qualità nell'arte italiana d'oggi, pittura e scultura, che potrà durare nel futuro più lontano. Vien fatto di chiedere se quelle esposizioni non siano per caso troppo vaste; se, in altri termini, non offrano sempre dell'altro, troppo dell'altro, di là delle limitate rappresentanze della più genuina, della più eletta arte italiana. Domanda vacua, si sa, e da ingenui; o gravissima, secondo il modo di vedere del lettore; a seconda cioè che egli è parte attiva o passiva in queste vicende: attore o spettatore. E domanda, ovviamente, a cui è difficile rispondere, perchè la risposta altro non dovrebbe essere che una scelta di nomi e di opere. Ma chi ha il coraggio di farla, sia pure sulla carta?

Forse converrà prendere l'argomento per un altro verso e cercar di chiarire anzitutto quali cause, e quanto diverse, spingano oggi, e non da oggi soltanto, molti individui a dipingere e a scolpire per tutta la vita.

Mai come nei tempi moderni — che facciamo cominciare, in questa particolare occasione, all'epoca in cui si sciolsero i legami di stretta colleganza che univano ancora tra loro, socialmente, gli artisti, che è come dire all'epoca delle riforme di Pietro Leopoldo di Toscana, di Maria Teresa, della Rivoluzione Francese — mai come nei tempi moderni s'è abusato, con speciale riguardo alle arti figurative, dell'uso del vocabolo *artista*: qualunque pittore, qualunque scultore è detto *artista*.

E' opportuno ricordare come gli artisti degni di questo nome nel passato dominassero in certo qual modo la società in mezzo a cui vivevano; come il peso della loro influenza non fosse esclusivamente artistico. Com'è risaputo, la bottega del grande, e anche meno grande, artista fu per molto tempo l'unica scuola per chi desiderasse di iniziarsi alla pratica dell'arte: con gli scopi sostanziali, se pur con mezzi tanto diversi, dell'accademia d'oggi. La differenza più sensibile tra l'antica bottega e l'odierna accademia consiste però in questo; che, nella bottega del maestro, il debole esauriva il proprio corto fiato nel secondare, nell'aiutare, nell'imitare l'insegnante, mentre il forte si nutriva di quegli insegnamenti per arricchire la propria personalità. Laddove nell'accademia odierna questa selezione, nella migliore delle ipotesi, non avviene. E' infatti evidente quanto questi legami, a un tempo sociali e artistici, che univano il docente al discente, fossero particolarmente atti a frustrare, fin dall'inizio, tentativi di isolamento, di far da sè. Queste leggi che governano i fasti delle antiche corporazioni e anche, si può dire, della stessa arte italiana — che pure è di tutto il mondo la più ricca di individualità — dai suoi albori alla fine del settecento, sono tanto ferree che nemmeno l'artista grandissimo sfuggì loro del tutto e che l'autoctonia, altre volte conclamata assoluta, di costui, non esiste affatto; preesistono invece quegli elementi dei quali egli si serve per plasmare, con quello spirito che è il suo vero e nuovissimo verbo, la sua personalità. E ciò è tanto vero che dobbiamo riconoscere come tutti gli apporti che, dalla prospettiva al *pleinairisme*, hanno fatto «progredire» l'arte, sono estranei alla sua più intima sostanza, al suo più intimo sviluppo, perchè, di natura loro, scientifici; e che, per converso, le forme dei maggiori artisti sono legate, in tutti i tempi, da una sorprendente affinità.

Se dunque a quei tempi — l'istinto prevaleva allora sull'intelligenza — tanto naturale e legittima scuola poteva essere la bottega di ogni grande artista, al quale riusciva così di improntare l'epoca col proprio genio, è facile immaginare quanto più pura potesse essere — se paragonata ai tempi moderni — l'arte in ogni sua più diversa manifestazione, e quanto più agevole ne sia oggi pertanto la critica; non dimenticando che le accademie degli artisti, da quella dei Carracci a quelle sempre più numerose venute di poi fino al costituirsi di quella che oggi chiamiamo con quel nome, erano formate di nomi che apparirono, e appaiono ancor oggi, tra quelli che la storia dell'arte ha soprattutto in onore.

La conclusione di quanto si è fin qui detto potrebbe essere dunque la seguente: che il pervenire, dopo alcuni anni di tirocinio, secondando non diciamo una «buona disposizione» ma persino quello che si chiama un «talento», a scolpire un busto, o a dipingere un paesaggio non è affatto sufficiente per chiamare quello scultore o quel pittore un artista. E che sarebbe in errore chi non riconoscesse come, pure ammettendo la mancanza di quel minimo di gusto sufficiente a fare un discreto artista, quel pittore e quello scultore possano benissimo mettere a frutto le loro attitudini, foggiando plastici, disegnando figure, a scopo illustrativo, didattico e, comunque, pratico.

Per quanto riguarda la critica d'arte mi permetterò di soggiungere che se ciò fosse stato da tutti, e da tempo, compreso, le mansioni di chi esercita quella professione e intraprende, con coscienza, la rassegna di una grande mostra, sarebbero forse meno ardue (e nel dir questo, vien fatto di pensare al còmpito che tanto leggermente si accollano innumeri gazzettieri, al periodico ritornare di certe mostre).

Osiamo dire ancora che un desolante panorama sarebbe quello offerto dalla moderna pittura italiana (parliamo di essa perchè l'abbiamo più vicina, ma il discorso, riteniamo, può ripetersi identico per quella degli altri paesi d'Europa) qualora si volesse continuare a contemplarlo con quella indulgenza che richiedono le inesauste e nefaste ambizioni provinciali. A conti fatti, nelle migliori esposizioni che si tengono nella Penisola e dove sia rappresentato con una certa abbondanza tutto ciò che si ritiene il meglio della produzione scultoria e pittorica, osiamo dire ancora che forse nove su dieci opere sono destinate a rivelare di qui a mezzo secolo il loro carattere negativo nell'economia dell'arte italiana di questo nostro tempo. Di ciò non faremo colpa a nessuno, ma dovremo pur confessare, nella più allettante delle ipotesi, che queste opere nascondono, in fondo in fondo, un tranello alla più o meno vigile sensibilità del critico.

Il discorso potrebbe qui farsi lungo, a non finirne più. Stringiamo i tempi. Non si vuole accennare qui soltanto a quelle assenze di qualità che sovente fanno scambiare per un artista un «illustratore»; ma si vorrebbe alludere anche a quelle deviazioni, a quei travisamenti, a quelle amplificazioni che in antico, sotto il rigoroso regime imposto dal gusto dei grandi maestri, non sarebbero stati possibili; e non furono. Ora, queste deviazioni sono oggidì tali e tante, si attuano per vie tanto diverse, con mezzi — frutto della convinzione o dell'incoscienza? forse un po' l'una e un po' l'altra — tanto scaltri, che è necessaria la più grande avvedutezza in chi fa mestiere di critico (*judex* lo chiamavano i latini); avvedutezza che, lo ammettiamo, non di rado, nella confusione delle lingue, può condurre gli individui più prudenti a un esagerato scetticismo. Nulla, sventuratamente, nulla, all'infuori di un'educata ed attenta sensibilità, può metter sull'avviso la, sovente invano, vigilissima intelligenza del critico che il pittore o lo scultore (non parliamo dell'architetto) gli sta gabellando per arte ciò che arte non è affatto; intendendo per non arte una affatto generica abilità, aiutata a volte da una indiscutibile buona fede, a volte da una scaltra intelligenza; abilità che di continuo con l'arte specialmente dal profano volgo si confonde. L'artista moderno ci è apparso così, in mezzo alla società, come un solitario, appoggiato soltanto a sè stesso, col bagaglio delle sue legittime o illegittime e talvolta incredibili illusioni! armato spesso di una sapienza, di un mestiere e soprattutto di una buona fede da sbalordire; sapienza, mestiere e buona fede che possono accompagnarsi all'arte, ma possono anche dare l'illusione della sua divina presenza, quando essa è invece mille miglia lontana. Avviene così che a volte siamo colpiti (l'illusione si ripete continuamente, e nondimeno ci si ricasca sempre) dalla giustezza, dalla profondità d'idee espresse da artisti di cui non conosciamo le opere; le quali poi con doloroso stupore scopriamo tanto più mediocri di quanto non ci lasciasse supporre quella intelligenza, quella cultura. Quanto sia scoraggiante questa capacità dell'artista moderno di illudersi e di illudere sa chi l'ha provata e s'è convinto che non v'è dialettica, nè miracolo di Dio capace di debellare certe chimere. Ma l'illusione più penosa consiste pur sempre nell'aver egli, l'artista, scambiato appunto l'opera della propria intelligenza per quella della propria sensibilità.

Procedendo su questa via, lastricata, come quella dell'inferno, di buone intenzioni, ma tanto scivolosa, e inutile, si pensi, aggiungendo utopia a utopia, quanto interessante sarebbe di poter scoprire nel pseudo-artista (ma chi lo potrà mai?) ciò che in realtà egli poteva, più onestamente, diventare, limitando le proprie aspirazioni. Entrate in un'esposizione; prestate l'orecchio, aguzzate l'occhio. Trapelano, dai quadri e dalle statue, voci soffocate, camuffate, di altre tecniche da quelle che obbediscono al pennello, o alla stecca, trapelano persino altre tendenze spirituali; riconosci tra i colori più desiderosi di allettarti, riconosci, suo malgrado, il silografo, non pago del suo mestiere, per il quale era nato e cresciuto; in un ritratto condotto con forzata sensibilità riconosci, suo malgrado, il «decoratore» che, naturalmente, si rivela tale anche se dipinge ritratti; altrove, da una scena religiosa vedi far capolino l'illustratore di novelle per giornali illustrati; oppure lo scenografo; o il cartellonista; oppure — e in quest'unica categoria possono rientrare molte delle precedenti — il letterato mancato, il quale invece di fare della «letteratura», nella peggiore accezione del vocabolo, scrivendo, la fa dipingendo o scolpendo. Non sorprenderà, così stando le cose, (di sapere che tra questi pseudo-artisti molti ve ne sono anche che si lasciano influenzare persino da quell'arte applicata all'industria che è il cinematografo; il quale rovesciamento della situazione (sia detto senza voler diminuire la importanza di quella cosa nobilissima che può essere il cinematografo; e dato, ma non concesso, che il cinematografo debba ravvisare il suo punto di partenza nella pittura) dimostra quanta debolezza vi sia in taluni odierni prodotti di pittura. (Quando tutto ciò non sia, triste a dirsi, il segno di una generale decadenza delle arti figurative).

Inessenziali per gli scopi della vita pratica, le attitudini a scolpire, a dipingere dormono nascoste in ogni essere umano, come l'attitudine, indispensabile all'uomo, animale sociale, a leggere, a scrivere; non abbiamo mai dubitato un momento che qualsiasi individuo normale, educato a dipingere, a scolpire fin dall'età della ragione, così come è educato a leggere e a scrivere, possa un giorno pervenire a rendere nella creta o sulla tela, la somiglianza di un ritratto o di un paesaggio. Ma è altrettanto vero che questa, nella stragrande maggioranza dei casi, sarebbe arte al modo stesso che si potrebbe chiamar letteratura la fatica della maggior parte dei redattori di un quotidiano.

Da quanto s'è detto si deduce dunque che le fortune di un mediocre artista erano, nel passato, certo più durature di quanto non sia dalle attuali condizioni concesso ad un artista di quella stessa modesta levatura. Pensiamo, ad esempio, a quello che sarebbe stato un Giovanni

del Ponte, che fu un mediocre seguace di Masaccio, vissuto nell'orbita del grande valdarnese e che si assicurò di quella grande luce un bagliore al quale deve la sua parte di notorietà, se vivesse oggidì. Probabilmente egli fu ai suoi tempi, e lo sarebbe anche adesso, dotato di tanta intelligenza, quanta è necessaria per illudersi sulla vera portata del proprio ingegno (fenomeno frequentissimo negli artisti grandi e piccoli, dove l'intelligenza fa da velo, se così ci possiamo esprimere, all'occhio interno che più non arriva a discernere le proprie vere e più profonde qualità), ma non gli lasciò il tempo di illudersi quella società che gli assegnò la funzione sia pure modesta con cui avrebbe giovato a sè e alla collettività; laddove oggi la sua arte trascorrerebbe forse in un perpetuo equivoco tra intelligenza e sensibilità, arte e mestiere, che è poi la vicenda spirituale di tanti e tanti «artisti» odierni, il cui numero è legione. In altri termini, e più semplici, non è dubbio che un artista siffatto si comporterà oggi in tutto e per tutto, e a dispetto di tutti, da quello che si reputa, e cioè un grande pittore o un grande scultore, fino a quando la società moderna non possieda, come l'antica, il potere di legarlo a un mestiere più modesto, ma più consono spiritualmente e socialmente, alle sue capacità; di farlo, come oggi si direbbe, rientrare nei ranghi.

Questo nostro andare alla ricerca, nell'arte, di una qualità sotto troppi aspetti eccellente può sembrare esagerato (e a ciò educa indubbiamente il contatto con la sublime arte antica); può sembrar preferibile una più larga e più accorta indulgenza. Ma occorre soggiungere come l'isolamento spirituale in cui vivono ancor oggi dopo dodici anni di fascismo, molti artisti ci obbliga a questi desideri di una selezione, forzatamente severa. Poichè le vie seguite dagli sviluppi dello spirito si assomigliano sempre, il richiamo a quanto avveniva in antico non può tornare che a sostegno di quanto qui si va dicendo. Si pensi: per comprendere sufficientemente l'arte di Giotto, di Caravaggio, di Tiepolo, lo studioso di storia dell'arte deve cercar di conoscere il meglio possibile giotteschi, caravaggeschi, tiepoleschi; e cioè artisti, è bene avvertire, che si contano a dozzine. Del pari, per intendere a dovere la voce di uno di questi minori artisti è necessario chiarire i contatti che ne hanno determinata la personalità, studiare gli ascendenti e gli affini. Ben diversa è invece la posizione del critico di fronte all'artista d'oggi. L'artista moderno si dichiara ostinatamente restio all'«influsso», al «contatto», dipende, o, almeno pretende di dipendere, unicamente da sè stesso; e altrettanto come l'idea dell'influsso altrui, gli è aliena l'idea del «mettersi a bottega» presso un qualsiasi che valga più di lui. L'artista di genio alla pari dell'inetto e del maneggione dichiarano e difendono l'indipendenza e la «novità» della loro arte. Si recidono i fili con la tradizione; nuove estetiche sono talvolta chiamate a sostegno delle nuove opere. Ecco perchè nello smarrimento dei valori estetici il bisogno di chiarezza e di sicurezza portano spontaneamente la critica che vorrebbe essere onesta a una selezione il più possibile severa dei valori. Un tempo invece, le corporazioni e botteghe, è evidente, favorivano contatti e dipendenze; imbrigliavano l'individuo più restio per modo che, novanta casi su cento, la graduatoria del valore sociale coincideva con la graduatoria del valore artistico. Ancora nel secolo XVIII il Tiepolo, il più glorioso pittore europeo del suo tempo, è il presidente dell'Accademia Veneziana di Pittura; più degna nomina non poteva andare unita a più degno nome nell'opinione dei veneziani del Settecento, e di noi posteri.

Le vecchie corporazioni sono, è vero, un fatto tramontato e vi è, indubbiamente, una profonda incompatibilità storica tra esse e l'attuale società, radicalmente diversa da quella del secolo XIII e da quella della fine del secolo XVIII. Questa ammissione non impedisce però che si possano deplorare i danni della decadenza sociale dell'artista durante il secolo XIX, un nuovo ordine, anche se esso non intende di ristabilire quella antica serrata cooperazione di mestiere che furono le «arti» e procede invece, per altra via, alla tutela dell'individuo, all'organizzazione della collettività. Questo compito, dal tempo che cessarono le vecchie corporazioni a oggi, non era mai stato affrontato; e il suo assolvimento potrebbe preparare col tempo il terreno a una organizzazione professionale necessariamente diversa da quella delle vecchie corporazioni, ma avente con quelle in comune il proposito di fare dell'arte un rigido mestiere, capace di escludere gli inetti e di stabilire una graduatoria sociale più rispondente ai meriti di quanto non sia avvenuto dalla fine del Settecento a oggi. Non è tuttavia paradossale affermare qui che l'artista d'oggi, sia pure in una inattuale e ipotetica riorganizzazione della bottega d'altri tempi, salverebbe quel poco o molto di originalità da affidarsi a quel geloso custode che è poi il tempo. L'artista vivrebbe, ancora una volta, nella storia dell'arte per quel tanto o poco che egli avrebbe aggiunto alla tradizione, vero tronco dal quale si ripartono gli innumeri rami che esso tronco sostiene e alimenta.

Che se, per disgrazia, a questo risultato non si dovesse mai più arrivare, converrà riconoscere che le arti figurative sono come ci avvenne un giorno di pensare tra sonno e veglia (e lo credemmo un brutto sogno) sul punto di morire.

WART ARSLAN

CORSIVO N. 152

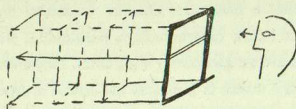
Bisogna arginare certe pericolose correnti filo-futuriste e pseudo-razionaliste dell'architettura contemporanea le quali, allontanandosi dalla base così chiaramente tecnica e sociale del problema, sempre la falsano con sorpassate, quanto inutili ricerche di effetti esterioristici a sfondo pittoresco, e con mal celate trasparenze di romanticismo.

L. D.

ARTE ALLE CANARIE

A Teneriffe, nelle Canarie, alle porte dell'Africa tropicale, esiste uno dei centri culturali più organizzati e più aggiornati della modernità europea. Questa notizia può giustamente impressionare l'italiano abituato a considerare, per esempio, Milano come sede della «Domenica del Corriere». Ma le impressioni, per quanto sentite, non bastano purtroppo a modificare la realtà, ed è per questo che mentre a Milano si continuerà a stampare ancora per chissà quanto tempo la «Domenica del Corriere», a Teneriffa continuerà a uscire la *Gaceta de arte* che è, al contrario, uno dei giornali più «in linea» col gusto e con la cultura del nostro secolo.

Attorno a questo periodico, che Eduardo Westerdhal dirige con quella brillante signorilità che deriva da una conoscenza profonda dei mezzi tecnici, si è creato un movimento di scrittori e di artisti aggiornatissimi, reclutati nei settori più avanzati del fronte europeo. Esposizioni, conferenze, pubblicazioni, costituiscono la attività di questo movimento; e noi stiamo appunto per segnalare ai lettori di *Quadrante* una delle ultime edizioni di *Gaceta de arte,* dedicata al pittore Willi Beaumeister, piccolo elegantissimo libro che in quaranta pagine di testo contiene una interessante dichiarazione dello stesso pittore, e uno studio sintetico sull'arte moderna scritto dal Westerdhal, cui fanno sèguito 26 riproduzioni fra le migliori opere dell'artista tedesco.

I cultori della pittura moderna conoscono da un pezzo Willi Baumeister, nato da una famiglia che a Stoccarda vanta cinque generazioni di pittori decoratori. Compiuto l'inevitablie ciclo delle esperienze attraverso Cézanne, Guaguin, e altri assi, il Baumeister, entrò a Parigi nel mondo dell'«Esprit Nouveau» con Jeanneret, Léger, Ozenfant, recando il suo personale contributo a quella ricerca del *piano* pittorico che ha portato alla cattura di nuovi spazi. L'uomo alza un muro. Il muro gli dà un piano. Il piano è il primo mezzo elementare della pittura. Di qui, come è noto, parte il credo *purista,* secondo il quale le profondità o le sporgenze illusorie ottenute con l'artificio della prospettiva lineare o colorica non sono che una menzogna. Questa posizione, diremo morale, dell'«Esprit Nouveau», determinò l'avvento della pittura piatta che nei suoi risultati doveva presentare una inevitabile analogia con l'arte egiziana, e comunque con lo spirito pregiottesco. Si trattò dunque di restituire alla pittura la sua unica dimensione — il piano — che il Rinascimento, con l'artificio della prospettiva aveva distrutto.

Basti pensare alle estreme conseguenze della rinascenza, vale a dire al barocco, dove il piano è addirittura eliminato. Secondo il Baumeister, il primo tentativo di ripresa del «piano» si ha con Manet, altro punto di partenza per le conquiste che, attraverso i movimenti ulteriori, affrancarono la pittura dalla schiavitù del verismo. Le ultime espressioni di questa ricerca hanno portato il Baumeister al quadro murale — da non confondersi con la pittura murale — vale a dire a un complesso di linee e colori che si organizzano sulla sola superficie, indipendentemente da ciò che essi per caso rappresentano.

Si è sempre d'accordo dunque, col Baumeister quando egli afferma che «l'elemento fondamentale della pittura è il piano». Ma chi ammette un principio non può sottrarsi dall'ammettere anche, le sue conseguenze. Per questo pare a noi che la pittura piatta non possa assumere come oggetto la figurazione umana senza recare una offesa alla logica, giacchè la sola superficie non può in nessun modo rendere il *senso* dell'uomo (o della natura) che è per eccellenza un fatto plastico. Invece, come annota imparzialmente il Westerdhal, nella pittura piatta del Baumeister, *la figura humana fuè en su mayor parte, con otras utilizada.* Ecco il nostro punto di divergenza col pittore tedesco. Esso riguarda la logica.

Naturalmente questa riserva, per quanto grave, non esclude una sincera adesione all'arte del Baumeister.

Si può anche considerare questo genere di pittura per la profonda «influenza» che esso determinò nelle espressioni più vitali dello spirito moderno: tipografia, fotomontaggio, scenografia, moda, pubblicità luminosa, mimica, insomma *todo lo que pertenece al amplio campo de la cultura visual, fuè desfigurando por el constructivismo.*

CARLO BELLI

UNA CASA A MILANO

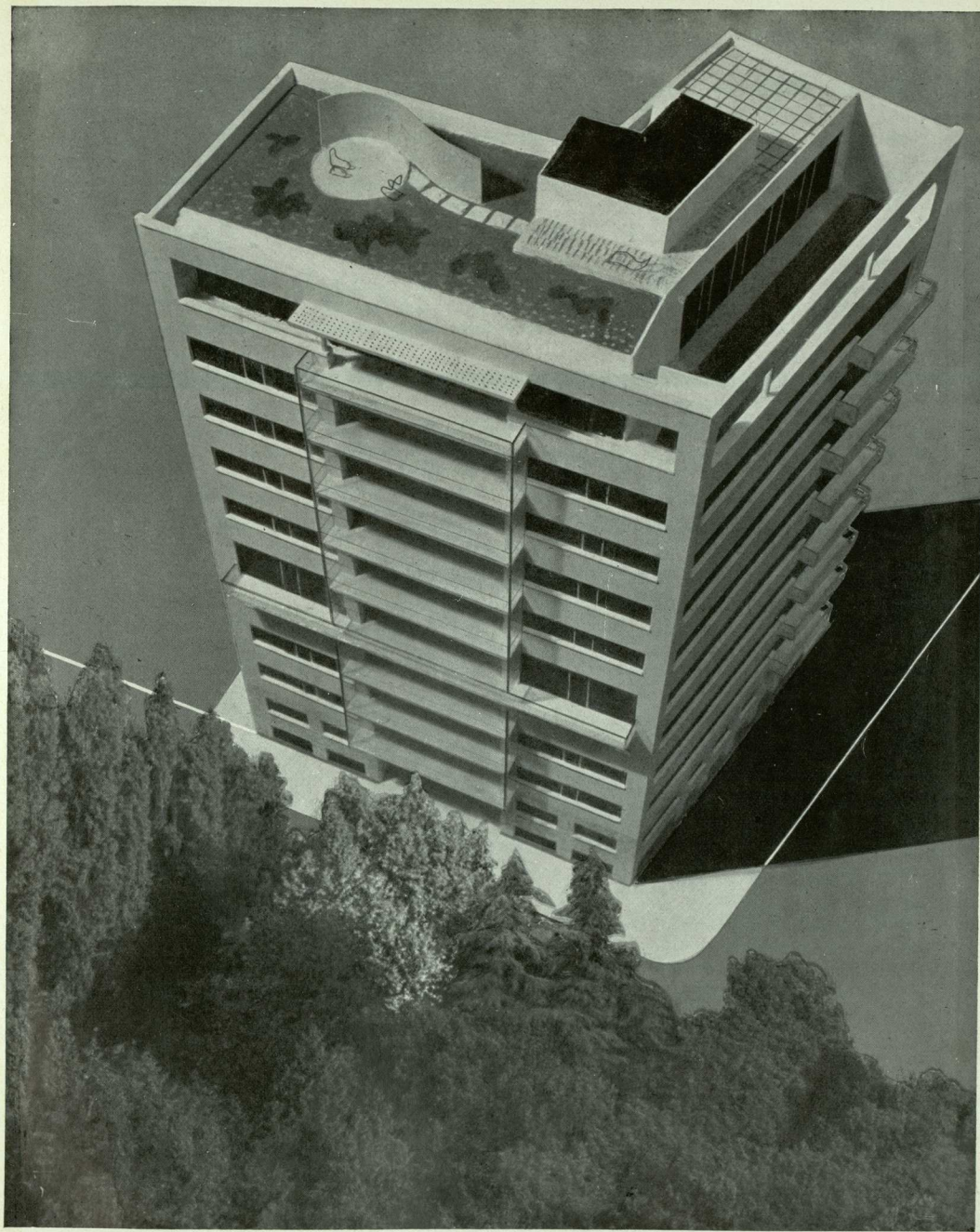
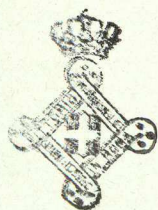
Una casa linda e scintillante di vetrate progettata dagli architetti Belgiojoso, nasce in questi giorni in via Manin a Milano.

La verde distesa delle piante dei «giardini» ne custodirà l'infanzia, la vedrà crescere alta alta in pochi giorni: le fondazioni profonde e misteriose: i ferri della struttura metallica spuntano dalla terra si aggiungono e si saldano velocemente in una gabbia aerea; le pareti, liscie, di marmo salgono a creare la «casa ambiente»; le grandi vetrate (la struttura in ferro, opera della Badoni di Lecco, permette luci fino a 9 metri; su m. 49 di facciata vi sono solamente 7 pilastri) aprono completamente ogni stanza sul verde perchè ogni interno pur non perdendo le sue pareti limitative inviti la natura a partecipare della vita degli uomini.

L'ideale è raggiunto, nel centro di una grande città, una abitazione aperta su di un vasto parco. La posizione estremamente fortunata è stata sfruttata nel modo migliore. L'architettura vive colla natura ed il suo sapore avrà il fresco profumo della primavera od il colore dell'autunno. Ma l'architettura è costruzione per gli uomini ed essa sa per mezzo della tecnica rispecchiarne gli stati d'animo, sa mettere in valore gli elementi necessari alle singole vite. Tende, tapparelle, tendine, vetrate, si potranno combinare ad addolcire, velare la luce, a distinguere l'interno dall'esterno.

La casa di via Manin è alta dieci piani, ed ognuno di questi servito da due scale ed ascensori è diviso in 2 appartamenti. Il 4° è unito al piano inferiore così da formare una sola villa che si trova al livello della estremità superiore degli alberi dei «giardini». L'orizzonte frastagliato di case limita la distesa verde. L'ultimo piano è in parte a terrazzo-giardino, legato da una scalinata a cielo aperto al giardino di copertura dove la curva rosa del muro custodisce il solarium. 40 metri più sotto si stende la città; rumori, ingombri, realtà crude.

La via Manin si è vendicata del mostruoso palazzo culturalista-ignorante che sta per essere finito pochi passi più in là.

G. L. B.

Architetti A. B. di Belgiojoso e L. B. di Belgiojoso. Casa per il dott. Antonio Feltrinelli di fronte ai Giardini Pubblici a Milano

TECNICA E TECNICI NELLA CINEMATOGRAFIA ITALIANA

Quadrante *ha portato nel campo cinematografico un contributo di idee e di proposte che, senza modestia, possiamo dire fondamentali per un'organizzazione della cinematografia italiana. Gran parte di questo contributo è dovuto al nostro collaboratore ing. Ernesto Cauda, il quale conosce a fondo la situazione dal punto di vista tecnico e industriale, e ha un'esperienza, come i nostri lettori si sono accorti, veramente viva e attiva. Dopo la nota pel credito alla cinematografia, pubblichiamo questa sulla tecnica e sui tecnici in Italia, argomento di attualità spiccante oggi che l'Italia è intenta a rinascere cinematograficamente: il problema della tecnica riesce primo, o almeno parallelo a quello dell'arte, in cinematografia, e va tenuto comunque in gran conto.*

Nel campo cinematografico il fattore tecnico ha enorme importanza come elemento *produttivo*, come elemento *economico* e come elemento *evolutivo*. Nel settore produttivo una tecnica perfetta è ormai un presupposto ovvio e indispensabile del successo. Senza essere un fattore preponderante, la tecnica ha senza dubbio la massima importanza nel complesso degli elementi che costituiscono la bontà di un'opera cinematografica.

La bontà, la razionalità e l'adeguato impiego degli impianti, la scelta dei materiali e dei macchinari, tanto nel ciclo produttivo quanto in quello di presentazione al pubblico, rappresentano elementi che influiscono in sommo grado sulla *economia* cinematografica in generale.

L'importanza della tecnica come elemento *evolutivo* è anch'essa ovvia, perchè la tecnica offre le possibilità realizzative e i mezzi per ottenere quei risultati artistici che caratterizzano e differenziano l'opera cinematografica.

Il fattore tecnico deve perciò esser tenuto, anche in Italia, nella considerazione che per la sua innegabile importanza gli compete. Senza oltre insistere su questo punto vorrei solo mettere bene in evidenza che, anche nei paesi più progrediti dal punto di vista cinematografico — anzi precisamente in quelli, come gli Stati Uniti e la Germania — la tecnica e l'industria tecnica formano il vero substrato economico e industriale di tutta la attività cinematografica. E questo è vero anche se alle nostre masse non giunge da quei paesi, e soprattutto dall'America, che l'eco dell'attività puramente artistica o artistico-industriale.

L'attività tecnica può essere suddivisa in due grandi categorie: *tecnica costruttiva, tecnica d'impiego.*

Per quanto riguarda i settori di attività tecnico-costruttiva, uno sguardo complessivo al ciclo produttivo e di sfruttamento consente di suddividere la attività tecnico-costruttiva nei seguenti campi:

1) Costruzione e installazione dei teatri di posa,

2) Costruzione e installazione delle sale da proiezione,

3) Costruzione e installazione degli apparecchi per il doppiaggio,

4) Costruzione apparecchi da presa ottica,

5) Costruzione apparecchi per registrazione sonora,

6) Costruzione materiali ottici (obbiettivi da presa e proiezione, condensatori, ottiche per riproduzione sonora, specchi, prismi),

7) Costruzione di materiali per illuminazione,

8) Costruzione di materiali per cabine da proiezione (parte meccanica, proiettori),

9) Costruzione di materiali per cabine da proiezione (parte elettrica: motori, raddrizzatori, reostati, quadri distributori),

10) Costruzione e installazione per cabine di proiezione (parte radio: amplificatori e altoparlanti),

11) Costruzione cellule fotoelettriche,

12) Costruzioni apparecchi per film ridotto (macchine da presa),

13) Costruzione apparecchi per film ridotto (proiettori),

14) Costruzione materiali per stabilimenti sviluppo e stampa,

15) Fabbricazione di pellicola vergine.

Da quanto si è detto in precedenza si può dedurre che la tecnica d'impiego va suddivisa nel modo seguente:

1) Tecnica della presa ottica,

2) Tecnica della registrazione sonora,

3) Tecnica della luministica,

4) Tecnica della costruzione delle scene o scenotecnica,

5) Tecnica dello sviluppo e della stampa,

6) Tecnica della proiezione ottica,

7) Tecnica della proiezione sonora,

8) Tecnica delle applicazioni speciali della cinematografia (applicazioni scientifiche o ausiliarie).

Le classificazioni precedenti portano al susseguente raggruppamento dei tecnici in due grandi categorie:

a) tecnici costruttori.

b) tecnici dell'impiego.

I tecnici dell'impiego (eccettuati naturalmento corporativo, rientrano nelle varie categorie cui essi appartengono per la loro attività industriale (industria meccanica, ottica, elettrica, chimica, ecc.).

I tecnici dell'impiego (eccettuati naturalmente quelli del gruppo 8) sono inquadrati nei gruppi sindacali dello spettacolo.

Prospettato così nelle sue linee generali tutto il campo di attività tecnico-cinematografica, passiamo a dare un rapido sguardo alla situazione italiana in questo importante settore.

Per ciò che si riferisce alla *costruzione* e *alla installazione dei teatri di posa* poco v'è da dire: si tratta di un ramo speciale di ingegneria civile cui la pratica dà indicazioni e indirizzi particolari, di cui però non sempre tiene conto (ubicazione degli stabilimenti, condizioni acustiche, collegamenti, dimensioni, disposizione degli ambienti, ecc.). Spesso altri fattori, non sempre favorevoli, prevalgono su quelli tecnici. Sarebbe utile, in avvenire provvedere con maggiore oculatezza.

La costruzione e l'installazione delle *sale da proiezione;* lascia molto a desiderare nella grande maggioranza dei casi. Le manchevolezze più gravi si riscontrano nel campo della comodità, dell' igiene (anche visiva) dell'acustica e della sicurezza. Una maggiore sorveglianza si rende necessaria nell'interesse non solo del pubblico ma anche in quello degli stessi esercenti e degli operatori di cabina.

Per quanto riguarda gli *stabilimenti di doppiaggio* si può dire che oggi in Italia se ne posseggano in numero sufficiente all'attuale fabbisogno. Alcuni di essi sono bene attrezzati, altri lasciano invece alquanto a desiderare, soprattutto per ciò che riguarda il materiale per la registrazione sonora. In complesso bisogna però riconoscere che in questo settore sono

stati fatti progressi abbastanza notevoli.

La costruzione degli *apparecchi da presa ottica* è oggi assai limitata in Italia. La grande perfezione raggiunta in questo settore dai costruttori stranieri, specialmente francesi e americani, nonchè l'esiguo campo di sfruttamento interno hanno reso titubanti i costruttori italiani ad avventurarsi in campo costruttivo così delicato e complesso. Si sono tuttavia avuti notevoli tentativi (Prevost, Cinemeccanica). Interessante è l'apparecchio italiano « Avia » per prese da aeroplani, costruito dalla Cinemeccanica e ben noto anche all'estero.

Il campo della costruzione degli *apparecchi per la registrazione acustica* è quanto mai delicato e pieno di difficoltà. Tuttavia il costo esagerato delle apparecchiature straniere, specialmente nei primi tempi del film sonoro, e l'imposizione del pagamento di forti licenze per brevetti, hanno indotto parecchi costruttori e tecnici italiani a realizzare complessi di registrazione di costruzione nazionale. La massima parte di questi complessi è destinata agli stabilimenti di doppiaggio. Si tratta di costruzioni sporadiche e individuali: talune, però, hanno dato notevoli risultati, specialmente nei tipi di più recente costruzione. Per una produzione più vasta occorrerebbe avere certezza di non incorrere in brevetti stranieri per evitare sgradevoli e talvolta pericolose contestazioni. Bisogna, poi, notare che tali costruzioni, per poter essere sempre all'altezza della concorrenza straniera, dovrebbero essere corroborate da continui studi ed esperimenti fatti in laboratori perfettamente attrezzati.

L'industria ottica italiana, che annovera ditte di fama notevole (Salmoiraghi, le due società Koristka, le officine Galilei, ecc.) ha realizzato in questi ultimi anni progressi imponenti. Tuttavia l'enorme specializzazione di parecchie case estere di fama mondiale (Zeiss, Astro, Voigtlaender, Busch, Taylor e Cooke, Bausch e Lomb, Hermagis, Krauss, ecc.) ha rappresentato un grave ostacolo sullo sviluppo di una grande industria ottico-fotografica e cinematografica nazionale. Si sono avute coraggiose iniziative nel settore fotografico (Salmoiraghi) ma nel settore cinematografico la prevalenza estera è assoluta nè è facile per il momento superarla.

Più favorevole è la situazione nei riguardi del *materiale per l'illuminazione* dei teatri di posa. Benchè i nostri teatri si servano di preferenza di manufatti esteri (Jupiter, Weinert, Efa, Cooper-Hewitt, ecc.) si hanno oggi anche in Italia iniziative meritevoli di appoggio (per es. la Società ing. Marcucci di Milano), tanto più che questi materiali non richiedono una eccessiva specializzazione costruttiva.

Nel settore *macchine per proiezione* l'Italia si trova certamente a buon punto. Tra i materiali di questo tipo costruiti oggi in Italia ve ne sono taluni di completa ideazione nazionale, altri derivanti più o meno direttamente da materiali esteri. I proiettori costruiti oggi in Italia dalle principali ditte italiane (Cinemeccanica, Pio Pion, Prevost, Microtecnica, ecc.) possono essere perfettamente messe a confronto coi migliori tipi di marca estera. Alcune di queste ditte trovano sbocchi notevoli anche su mercati stranieri. Questo ramo dell'industria costruttiva cinematografica merita ogni incoraggiamento.

Per quanto riguarda la *parte elettrica degli impianti di cabina,* come motori, trasformatori, reostati, raddrizzatori, quadri di manovra, ecc. questi materiali rientrano nell'ambito della costruzione di materiali elettrici in generale, campo nel quale l'Italia oggi occupa uno dei primissimi posti. Numerose sono quindi le ditte italiane in grado di fornire ottimi materiali elettrici per impianti di cabina (Ercole Marelli, Motori Marelli, Compagnia Generale di Elettricità, Officine Elettriche Subalpine, e numerose altre).

La fornitura di *parti radiotecniche* delle installazioni per la riproduzione sonora (amplificatori e altoparlanti) si trova oggi facilitata dai notevoli progressi fatti dall'industria radiotecnica nazionale. Vi sono ditte specializzate che costruiscono ottimi materiali per impianti cinematografici (Allocchio e Bacchini, Safar, Fimi, ecc.): sì che l'importazione dovrebbe essere ridotta al minimo, salvo forse per alcuni tipi di valvole termoioniche.

La costruzione delle *cellule fotoelettriche* per film sonoro presenta parecchie difficoltà. La specializzazione raggiunta da alcune case estere (Pressler, Arcturus, Philips, ecc.) ha raggiunto un livello di grande perfezione. Qualche tentativo venne fatto anche in Italia (Officine Galileo), ma venne abbandonato.

Nel settore *macchine da presa per film ridotto,* l'Italia è rimasta sinora totalmente assente, se si eccettua la fabbricazione italo-francese della motocamera « Pathè-Baby ». Questo assenteismo è anche giustificato dall'incertezza che tuttora regna circa il formato più conveniente (9,5-16-17,5). Il mercato cinedilettantistico è oggi completamente rifornito da ottimi e vari materiali di provenienza estera (Agfa-Movex, Cine-Camera Zeiss-Ikon, Cine-Camera Siemens, Cine-Kodak, Bolex, Bell e Howell, De Vry, ecc.). Questo è però un campo in cui l'industria italiana potrebbe utilmente cimentarsi.

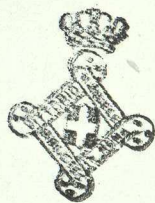
Ancora più importante è il campo *proiettori per film ridotto.* L'industria nazionale sarebbe perfettamente in grado di costruire ottimi materiali non solo per il mercato interno, ma anche per l'esportazione. Essa segna il passo in attesa di chiarificazione sulla annosa questione del formato. Bisogna però ricordare che si hanno già in Italia almeno due iniziative che da anni costruiscono ottimi tipi di proiettori per film ridotto, muti e sonori, e che si sono attrezzate per la stampa per riduzione dei film ridotti da film standard e per il noleggio dei positivi. Intendiamo accennare alla S.I.C.E. (ex Pathè-Baby) i cui proiettori 9,5 sono oggi costruiti in Italia e la Colombo-Juventus, il cui ottimo materiale 17,5 per film sonori è pure totalmente costruito in Italia dalla Marelli di Milano, dalle officine O.M.I. di Roma e dalle Officine Galileo di Firenze.

Questo campo è importantissimo e merita di essere oculatamente sorvegliato, dati anche i notevoli interessi che gravitano attorno ad esso.

Dal punto di vista dei *materiali per stabilimenti di sviluppo e stampa,* l'Italia è oggi attrezzatissima. La maggior parte di questi materiali (stampatrici automatiche o semi-automatiche, sviluppatrici automatiche, stampatrici a trucco) è di origine estera (Debrie o Geyer). Vi è però qualche costruttore italiano che ha approntato la fabbricazione nazionale di una parte di queste macchine (Catalucci) ottenendo buoni risultati.

Ad ogni modo si hanno oggi in Italia e specialmente a Roma, stabilimenti di stampa attrezzati nel modo più moderno e perfetto, anche dal punto di vista della stampa del film sonoro (tecnostampa Genesi, S.A.C.I., Cufaro). Si sta allestendo anche un nuovo stabilimento con moderno materiale tedesco (Ideal - Contestabile).

Nel campo della produzione di *pellicola vergine* l'Italia possiede oggi gli Stabilimenti delle Fabbriche Riunite Cappelli e Ferrania, grandiosamente attrezzati e in grado di produrre ottimo materiale per film normale e per film ridotto (acetoide). La massima parte del positivo oggi usato

Architetti A. B. di Belgiojoso e L. B. di Belgiojoso. Casa per il dott. Antonio Feltrinelli di fronte ai Giardini Pubblici a Milano

in Italia è di produzione nazionale: più difficile è il campo dello sfruttamento per il negativo, per il quale si richiedono qualità di primissimo ordine e di assoluta uniformità e nel quale la potente concorrenza straniera si fa sentire in modo preponderante. Gli stabilimenti suddetti però lavorano alacremente e con intelligenza per conquistare il mercato nazionale anche in tale ramo.

Sulla base dei film finora prodotti e prendendo come esempio la produzione fatta in stabilimenti di una certa importanza, si può constatare che, dal punto di vista della *tecnica pura,* la produzione nazionale non è al disotto di quella media straniera. Anzi, in non pochi casi, essa la supera. Non sono rari i film italiani nei quali non solo la scenotecnica ma anche la tecnica fotografica e quella sonora hanno raggiunto un notevole grado di perfezione, ciò che implica di necessità anche un'ottima tecnica dello sviluppo e della stampa.

Ad un livello inferiore troviamo invece in molti casi, la *tecnica del doppiaggio e quella della proiezione.* Le cause di questo fatto vennero già indicate nei cenni sulla tecnica costruttiva. Qualche progresso è stato fatto recentemente, ma molto resta ancora da fare in questi due settori e specialmente nel campo della proiezione.

Dobbiamo soprattutto all'avvento del film sonoro e alla notevole campagna che lo seguì, se l'attenzione del mondo cinematografico italiano si è rivolta un poco verso il settore tecnico da qualche tempo a questa parte. E' innegabile che la perfezione tecnica del film, come afferma l'Amiel, è uno dei più potenti elementi di attrattiva; ma, come si disse all'inizio, non è questo il solo punto in cui la tecnica fa sentire la sua influenza. Bisogna, dunque, dare all'elemento tecnico tutta l'importanza che esso ha. Non solo, ma bisogna che questa importanza venga riconosciuta anche coi fatti, dando ai tecnici la posizione che loro spetta nel complesso dei collaboratori del film.

Bisogna dunque da un lato portare al massimo grado di perfezione la capacità degli individui, e dall'altro migliorare la situazione morale e materiale dell'elemento tecnico. All'aumento della competenza e dell'abilità può notevolmente concorrere l'insegnamento impartito in *scuole convenientemente attrezzate,* nonchè la diffusione di una stampa veramente tecnica che sia in realtà all'altezza del suo compito. Questa stampa non esiste oggi assolutamente in Italia, mentre esiste e fiorisce in tutti gli altri paesi produttori e specialmente in Germania, in America, in Francia e in Inghilterra.

I miglioramenti della situazione materiale dei tecnici debbono fare oggetto di trattative coi rappresentanti dell'industria e con gli organismi sindacali, tenendo presente che gli industriali, sempre pronti ad allargare i cordoni della borsa per gli elementi artistici, tendono a lesinare il centesimo quando si tratta di elementi tecnici. Occorrerebbe revisionare la classificazione e la posizione dei tecnici tenendo conto delle loro mansioni specifiche e dell'abilità e competenza richieste per per l'adempimento di tali mansioni.

Grande importanza ha la revisione della posizione degli *operatori di cabina.* Da lungo tempo è stata prospettata la necessità di istituire *corsi per operatori di cabina* e di fornire questi ultimi di una *patente di abilitazione.* La proposta è sempre stata avversata dai datori di lavoro che temono di vedersi costretti a corrispondere salari più elevati per effetto della qualifica della mano d'opera. Ma oggi in tutti i paesi civili l'esame di abilitazione per operatori di cabina è obbligatorio.

Come dare impulso agli studi tecnici, alle costruzioni dei materiali, al progresso tecnico generale della nostra cinematografia? Questi studi e questo progresso — che si traducono poi, per molte vie, in vantaggio economico e in potenziamento generale della cinematografia nazionale — debbono essere incoraggiati e organizzati dallo Stato. Sarebbe anzitutto utilissima cosa che la Direzione Generale della Cinematografia avesse alle sue dipendenze dirette un *organo tecnico proprio* il cui scopo fosse appunto quello di individuare, studiare e risolvere tutti i problemi inerenti alla tecnica cinematografica e alle numerose questioni con questa connesse (controllo dei materiali e degli impianti, orientamento degli studi delle costruzioni, informazioni, sicurezza, unificazione, ecc. ecc.).

Esiste, come è noto, un *Comitato nazionale tecnico per la Cinematografia,* istituito alla fine del 1932 per iniziativa della A.N.F.I.S. e in seno alla Confindustria. Nulla si può eccepire sulla competenza e sulla buona volontà del comitato, superiore ad ogni elogio. Il Comitato, però, soffre del difetto di origine: esso è un ente puramente consultivo, non governativo, emanazione di un raggruppamento industriale, che in qualche caso può non avere l'interesse ad affrontare determinati problemi. Il Comitato, poi, appunto per effetto della sua veste non ufficiale, si riduce in molti casi a fare un lavoro destinato a restare lettera morta o ad esplicarsi in un campo puramente speculativo. E' caratteristico il fatto delle « Norme di sicurezza per le cabine da proiezione e i depositi di pellicole», compilate con cura, oculatezza e competenza dal Comitato, e restate inapplicate mentre da ogni parte si grida alla necessità di riorganizzare questo importante punto della disciplina dell'esercizio.

D'altra parte non bisogna dimenticare che, mentre la necessità di sorveglianza e di stimolo per tutti i problemi tecnici — teorici e pratici — del cinema a carattere continuativo è impellente, un comitato composto di elementi industriali o di studiosi aventi tutti occupazioni e preoccupazioni personali assorbenti la loro attività, e che si riuniscono poche volte all'anno per breve tempo, non può, con la massima buona volontà, espletare il compito di un organo di vera sorveglianza e di controllo di carattere permanente, qual'è quello che occorre.

Per questi motivi vedo la necessità di affrontare e risolvere con competenza sicura i numerosi e importanti problemi relativi al campo tecnico e alle questioni d'ordine pratico connesse a questo campo.

ERNESTO CAUDA

CORSIVO N. 153

Si legge su «Europa svegliati»:

«Quadrante, l'innamoratissimo ammiratore del francese e socialistoide Le Corbusier, insiste, anche nel suo ultimo fascicolo, sulla architettura funzionale, sulla pittura alla Picasso e sulla poesia alla Ungaretti. E' inutile fare commenti. Ma non sa questa gente che in tal maniera importa in Italia una moda che all'estero ha già quarant'anni di vita? E, poi, magnifico! — importare dall'estero l'arte fascista!...»

NEL MONDO DELLA NOIA: EIAR

L'« Eiar » è un deserto d'intelligenza, di buon gusto, di buon senso comune, dal punto di vista dei programmi: essi hanno stufato l'Italia. Non c'è radioamatore con mezzo millimetro di cervello che non pensi quello che noi ora diciamo.

E' il tran-tran della burocrazia, la mentalità pigra ragioneresca, il campo di battaglia incruenta dei noiosi professionali, il grigio, il grigio cupo della mediocrità. (Quando, per combinazione, una persona con la testa sulle spalle capita davanti al microfono dell'« Eiar » per misterioso destino quella testa viene mozzata, sperduta, rapita).

Tutte le manie bolse, tutti i luoghi comuni, tutte le idee della moglie del commendatore, tutta l'implacabile noia, la scimmiottatura del peggio che si fa all'estero, sono le virtù di quest'Ente gestito da ottima gente la quale proprio non sa dove è andato ad abitare quel « saper fare » che serve a dare vita a una radio nazionale.

Alla Radio occorrono i poeti, gli artisti, i giornalisti, non i contabili, i residuati della poesia, dell'arte, del giornalismo. Occorrono le idee: un'idea tutte le mattine, un'idea tutte le ore; un'improvvisazione tutte le mattine, tutte le ore.

E per dare una impressione di quello che vogliamo dire, ecco il racconto d'un programma natalizio parigino:

Henry de Jouvenel, uomo politico di primo piano, già Ambasciatore straordinario a Roma, il cui nome è legato alla realizzazione del « Patto a quattro », scrittore e giornalista di razza, presiede e dirige la Radio francese. Il 16 dicembre il signor De Jouvenel chiama Sacha Guitry, il grande attore francese, e gli propone di « fare qualcosa » al microfono di Radio-Parigi in occasione delle feste di Natale.

Il mercoledì 19, alle ore 19, Sacha Guitry domandava la parola dalla stazione Radio-Parigi e, dopo aver pregato gli ascoltatori di far uscire i loro bambini dalla stanza nella quale si trovava istallato il ricevitore, informava i babbi e le mamme che la stazione nazionale avrebbe trasmesso per il Natale un concerto celeste, avrebbe anzi messo addirittura i bambini di Francia in comunicazione col Paradiso. Il grande San Nicola — che è il santo che protegge e porta i doni ai bambini francesi — avrebbe parlato. Per facilitare il suo compito, Sacha Guitry pregava i genitori e i parenti a fornirgli informazioni sui loro piccoli: nome, cognome, particolari del carattere, difetti e virtù.

Dodici ore dopo, al teatro della *Madeleine* lettere, telegrammi piovevano a centinaia. Una documentazione commovente, chè la tenerezza delle mamme per i loro piccoli era squisita, e anche quando accennavano ai difettucci, lo facevano con trepida e soave ansia.

La vanità dell'illustre scrittore e attore è messa a dura prova. Molti scrivono: al signor Vitry, o Ditrie, o Kitri — e uno gli scrive persino: « non so chi siete e che mestiere fate, ma la vostra idea è eccellente... ».

E venne la sera del 24.

Yvette Guilbert cantò, come essa solo sa cantare: *il viaggio da Nazaret a Betlemme;* il tenore Luccioni dell'*Opéra,* cantò una ninna-nanna italiana, miss Houston un delizioso canto di Natale brasiliano, miss Harris un canto di Natale inglese, poi fu la volta dei famosi cori della cattedrale russa, di una nenia di Natale di bambini negri. Seguirono altri canti d'occasione e una canzone di Natale scritta appositamente da Willemetz per i famosi Pills e Tabet.

25 dicembre, ore 8 del mattino.

I bambini sono svegliati dal clangore di una fanfara, appositamente scritta e concertata da Louis Beydts; Yvette Guilbert canta una leggenda del XVI secolo: *Gesù si veste come un povero,* e poi Sacha Guitry recita dei versi che egli stesso aveva composto e che cominciano:

> Svegliatevi, bambini di Francia,
> aprite i vostri grandi occhi innocenti,
> ecco l'ora delle ricompense....

Ma la trasmissione più importante ha luogo alle ore 18 dello stesso giorno. I bimbi erano stati avvertiti di stare in ascolto.

L'annunziatore dice:

« E adesso, miei cari bambini, ci metteremo in comunicazione diretta col Paradiso per la trasmissione celeste che vi era stata annunziata. Allò... allò... il Paradiso? ».

Una voce celeste: — Sì, è qui. Chi ci chiama?

L'annunziatore: — Noi...

— Chi, voi?

— La Terra.

— Ah! benissimo. E chi volete?

— Il grande San Nicola. Da parte di Radio-Parigi...

— Vado a chiamarlo subito. (*Chiamando*): Grande San Nicola... Grande San Nicola...

Ed ecco San Nicola a parlare ai bambini di Francia. Ci spiace di non poter dare i bei versi, improvvisati in tre giorni da Sacha Guitry, ma immaginate i piccoli volti dei bambini francesi chiamati uno per uno dal Santo e lodati o rimproverati per atti o per colpe che essi sapevano benissimo di aver commesso. Che varietà di toni e che afflato lirico! Che meraviglia fa il Santo per i bambini che rodono e mangiano le unghie delle dita: George Fouchard, François Aimard, Yvonne Guinard, Andrée Bajard e tanti altri.

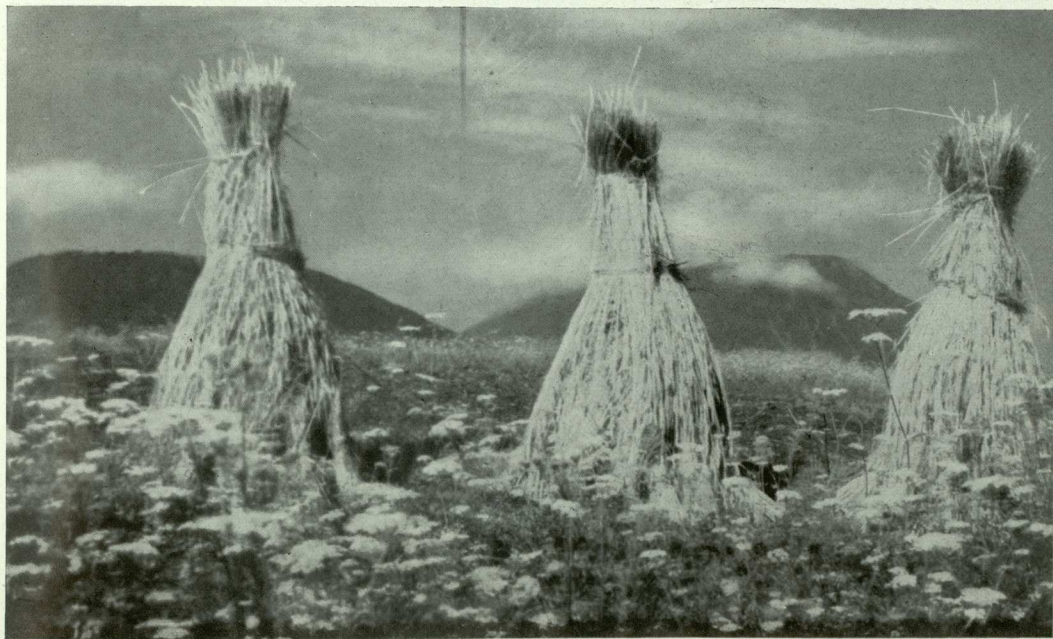
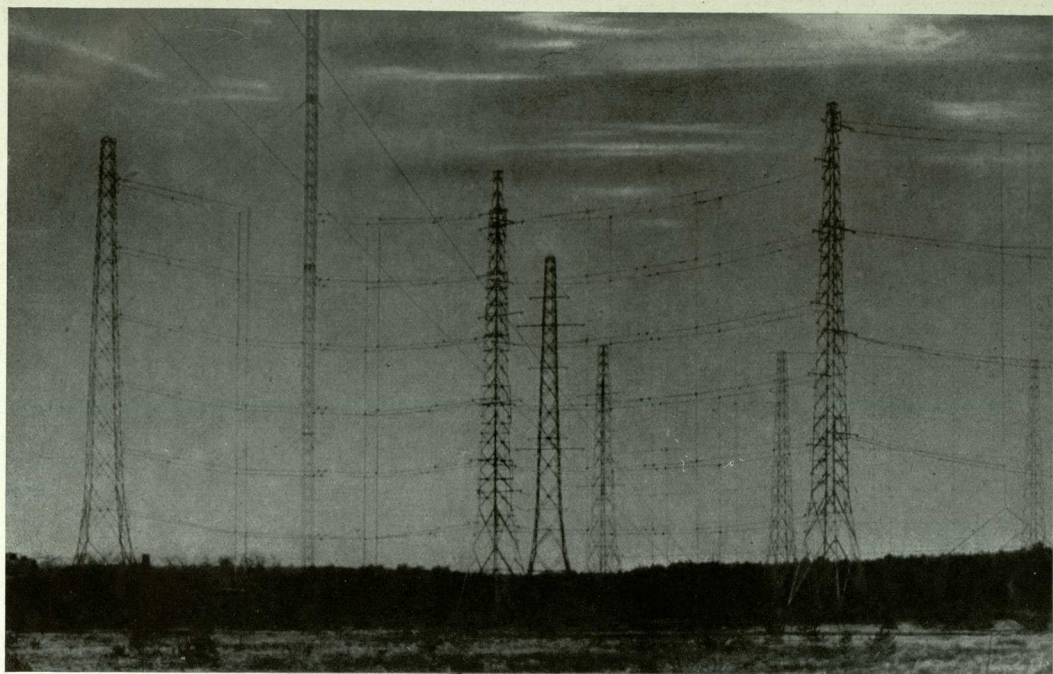
E sentite che dice San Nicola ai piccoli discendenti del grande pittore Claudio Monet, Dopo averli esortati a correggere i loro piccoli difetti — ce n'è uno, Umberto, che mangia la minestra con una lentezza esasperante — San Nicola dice:

> Savez-vous ce qu'il fait, au Paradis,
> Votre arrière-grand-père?
> Il continue à travailler. Il fut, sur terre,
> Un peintre admirable, immortel,
> Il continue là-haut. C'est lui qui fait le ciel.
> Quand vous levez les yeux,
> Et lorsque vous voyez que le ciel est d'un bleu
> Transparent, délicat, merveilleux,
> Chacun de vous peut se dire, en effet:
> « Ce beau ciel-là,
> « C'est mon arrière grand-papa
> « Qui l'a fait! »

Più di cinquecento bambini sono stati citati da San Nicola, che ha concluso la sua conversazione con queste parole:

> Et, maintenant, viens donc tout près de l'appareil.
> Oui, toi...
> Approche-toi...
> Encore un peu...
> J'embrasse tes bonnes petites joues roses.

Poesia. Arte. Avvenimento di prim'ordine che deve essere meditato, dice « La Stampa ».

Meditato. Pensiamo invece che dovrebbe dare lo spunto per constatare la completa insufficienza inventiva dei dirigenti dell'« Eiar ».

È arrivata l'ora che l'"Eiar„ abbia rispetto del cielo, della natura, degli strumenti e passi dalle mani dei burocrati alle mani dei poeti

(MUSICISTI D'OGGI) PAUL HINDEMITH

Tralasciando qualsiasi considerazione di indole politica circa i moventi più o meno palesi che hanno condotto Goebbels alle note decisioni contro l'autore di *Das Nusch-Nuschi* e contro i suoi amici e i difensori, cerchiamo d'esaminare nel suo complesso obbiettivamente l'opera di Paul Hindemith e particolarmente quale sia il lato debole del suo edificio musicale che ha concorso in un certo qual modo ad aggravare la sua situazione e a cui si sono tanto tenacemente attaccati i nemici. Per questo artista il problema centrale che lo assillava era quello di *fare della musica moderna per la massa* cioè fare della musica accessibile alla massa non intesa in senso nazionale o internazionale ma in senso ancora più generico vale a dire musica che potesse essere compresa non solo da una cerchia più o meno ampia di rappresentanze di popolo di varie nazioni ma da tutti indistintamente, musica pratica utilizzabile sotto qualsiasi punto di vista. Ciò gli è valso a farsi attribuire il titolo di *musicista bolscevico*.

Presupposto principale di ogni sua attività artistica non è l'arte per sè stessa ma l'utilità che da questa deriva. Quando egli ha potuto congiungere strettamente i due termini *arte* e *utilità* allora l'opera ha avuto successo, ma quando è venuto meno il primo termine sopraffatto dall'altro l'opera è mancata rimanendo sterile esibizione di tecnica e di esperienze sonore.

Il termine utilità Paul Hindemith lo intende e lo svolge nel senso più ampio della parola cioè come educazione popolare comprendendo in essa ogni categoria di persone senza alcuna distinzione (compresi persino i ragazzi). Per esempio posso citare un testo da lui magistralmente musicato a sfondo pedagogico *La lettura dei romanzi polizieschi* per convincersi facilmente di ciò che affermo. Lo riporto integralmente:

«Non c'è niente di più bello che essere [seduto su una scala.
E traversare Londra con Nat Pinkerton;
Il cuore cessa di battere
Quando i detectives arrestano i banditi.
Buffalo Bill segue le tracce delle Pelli [Rosse
Ed Ethel King è valoroso come un uomo.
Il fedele Bob si appiccica parecchia barba per mascherarsi
E Sherlock Holmes accende la sua pipa.
Si sente dolcemente il tic-tac del meccanismo delle bombe;
L'acqua sale nell'ergastolo.
I trabocchetti saltano, si sentono sospiri [mezzo smorzati
E il furore scoppia in grida grandiose.
Si resta rannicchiati e le orecchie rosse [di attenzione.
Si apprende da l'imaginazione
Come il re dei ladri mistifica l'Inghilterra
Amerebbe ben meritare con le proprie [azioni
E, leggendo, pensa già un po'
Al quaderno di calligrafia.
A che cosa servono i più raffinati artifici
Di truffa,
A che cosa è buona la ricetta per imitare
Il grido della civetta e il fischio dell'aquila,
Se domani mattina nessuna frazione decimale è giusta?»

Impressioni di ragazzi che leggono romanzi di avventure tralasciando di compiere i doveri di scuola. Musica breve, semplice, scarna. Egli non è l'artista che tenta vie nuove pur di riuscire originale, non segue problemi astratti ma è al contrario il musicista pratico che sviluppa una forma particolare del sentire il cui fine deve essere l'utilità generale della massa.

Nella sua produzione ha sempre cercato affannosamente di tenersi lontano da qualsiasi influenza di origine extramusicale ossia dalla pittura e dalla letteratura costituendo la corrente contraria al poema sinfonico di Strauss e compagni: di quello Strauss che ha voluto dare dall'Olanda il suo pieno consenso all'azione svolta da Goebbels.

Il timore eccessivo di cadere involontariamente sotto le influenze di qualsiasi corrente moderna e di seguire vie già da altri percorse ha condotto Hindemith verso un vuoto giuoco stilistico dove l'arte non ritrova più sè stessa. La gioia d'artista si trasforma inconsciamente in una gioia pseudo-estetica, cioè il credere di fare dell'arte, mentre tutto si riduce a un puro schematismo.

Perciò quell'emporio di tecnica che traspira dalla maggioranza delle sue opere rappresenta appunto il lato debole della sua attività artistica. La musica di Hindemith sa di macchine, di sport e di tutto ciò che vi può essere di più vicino e di più sentito dalla massa. Ma questa musica poichè non è arte nel senso più compiuto della parola lascia quella stessa massa completamente indifferente se non ostile. Lo scopo di ogni suo sforzo verso una concezione originale musicale popolare è mancato, perchè si è allontanato dal cuore, dalle passioni, dai sentimenti che agitano e dominano appunto la folla. «Hindemith è tutta musica an- «che quando non approda a gran che «di artistico e si comporta come un uomo «del mestiere. L'esperienza della sintas- «si musicale si addensa in lui per istinto. «I suoi pezzi sono fatti di blocchi sonori «che egli squadra con il compasso di Gio- «vanni Sebastiano». Così si esprime un critico, Giulio Pannain. Abbiamo esaminato una delle ragioni per cui è venuto a mancare all'opera del maestro tedesco il favore del pubblico in questi ultimi tempi. Errore che unito a quello di essersi decisamente messo contro la corrente del poema sinfonico che equivale mettersi contro Strauss e tutta una serie di interessi particolari che hanno buon giuoco e riflessi nel campo più vasto della politica, lo ha condotto all'attuale rovina. A momento opportuno tutta una falange di autori, direttori e partigiani hanno sferrato il colpo di grazia. Suo sbaglio è stato avere insistito su una strada che non aveva sbocco. Era giunto all'esasperazione del classicismo contrapponendosi con energia a qualsiasi espressione di quel soggettivismo romantico da cui giovanis-

simo era partito. Infatti Brahms, Max Reger, Strauss e Debussy furono i suoi primi maestri. Ma lo stile nuovo di cui Stravinski era banditore ben presto l'afferrò. L'arte del maestro russo coincideva con le idee che da tempo confusamente formavano l'oggetto dei suoi pensieri. Da quel momento mise freno all'impiego della materia sonora divenuta in quell'epoca accozzaglia di stili e di materiali credendo di creare un linguaggio universale alla portata di tutti. Nacque così la *Gebrauchmusik* di cui egli fu l'instancabile animatore. Finita la guerra parve necessità imprescindibile di liberare l'arte moderna da ogni forma che lontanamente riflettesse alcunchè del passato romantico. Lo sviluppo della tecnica costruttiva, della meccanica, dell'industria imposero all'arte nuove necessità giungendo a far affermare persino che la musica non dovesse essere espressione ma costruzione, movimento, solidità: quello stesso postulato che il cubismo aveva affermato contro l'impressionismo nel campo della pittura. Ma tra tante battaglie di tante diverse tendenze il pubblico si è a poco a poco stancato e ha riaffermato il suo amore per i tesori musicali dei secoli passati rimanendo quasi completamente estraneo all'eco di qualsiasi lotta dottrinaria. Paul Hindemith non si è accorto o non ha voluto accorgersi di questo mutamento del favore del pubblico e ha continuato per la medesima via mentre gli altri musicisti avevano già cambiata sia pure leggermente la rotta rifacendosi ai tesori musicali del 600, del 700. Paul Hindemith volle rimanere sempre contrario al fattore *espressione*. Fu da quel momento che il pubblico cominciò ad allontanarsi da lui, proprio quel pubblico che egli nella sua illusione d'artista credeva di potere conquistare. L'opera d'arte che manca si *espressione*, di *umanità* non può sopravvivere. Questo spiega quella particolare indifferenza del popolo verso le sue opere più recenti, la quale ha preparato il terreno agli altri efficienti della sua disgrazia (moventi politici e religiosi).

AUGUSTO CARACENI

DISINTEGRAZIONE DELLE MASSE

Roberto Mazzetti ha scritto sulla massa un assennato articolo (in un recente fascicolo di « Critica Fascista ») che mi ha richiamato alla memoria un passo leopardiano in cui si dice: « che cosa (le masse) siano per fare senza individui, essendo composte d'individui, desidero e spero che me lo spieghino gl'intendenti di individui e di masse, che oggi illuminano il mondo ». E per conto mio aggiungo che la massa, come l'opinione pubblica, e come altre astrattezze di cui si sente ogni tanto parlare come di cose ben note a chiunque, ho il sospetto che non siano altro che entità fittizie che si chiamano in aiuto per affermare delle cose che non è facile provare, o per dare carattere generale a verità particolari.

Dicendo massa io sono indotto a pensare ad un'accolta di persone che si trovano insieme per un motivo comune; provvisoriamente riunite da un comune sentimento che può essere di curiosità, come di ammirazione o di simpatia o di sdegno: una piccola o grande instabile folla. Ma quando per massa altri intende uno strato di popolazione composto d'individui aventi numerose caratteristiche intellettuali e psicologiche comuni, e tali che consideratone uno è come averli considerati tutti, io non posso esimermi dal pensare che una simile raffigurazione non abbia alcun fondamento, ed equivalga a quell'altra, non meno fantasticamente bizzarra, dell'*uomo della strada*, che Mussolini, in una celebre intervista col giornalista francese De Kerillis, respinse con questa brusca interruzione: « Non mi parlate dell'uomo della strada. Questa è una invenzione anglo-sassone. Io non conosco quel signore ».

Le comuni caratteristiche degli individui appartenenti a quei ceti numerosi che si sogliono denominare masse possono riassumersi nella scarsa cultura, nella modestia del tenor di vita, nel ristretto orizzonte delle loro aspirazioni. Ma credo del tutto arbitrario l'attribuir loro uniformità di idee, di sentimenti, di inclinazioni, di abitudini. Considerando uno ad uno i componenti delle così dette masse, trovereste che sono maggioranza coloro che hanno un proprio modo di pensare, di osservare, di giudicare, di formarsi le opinioni; che non hanno nessuna voglia di ascoltare gl'imbonimenti di tante brave persone che credendosi superiori a loro li vogliono sottomettere, paternalisticamente, alla loro predicazione riformatrice. Ciascuno di essi si indignerebbe di esser preso come esemplare di una massa in cui egli sia ritenuto presso a poco eguale a qualunque altro, nella stessa maniera, se non con le stesse intenzioni, con cui un capo di bestiame potrebbe essere preso per esemplare tipico di un armento. Quest'individuo isolato ed ignoto, dotato di amor proprio e fiero della sua dignità umana, è per solito inconsapevole che ci siano al mondo altri uomini che lo scrutano, lo studiano, lo notomizzano come tipo rappresentativo di una moltitudine: se ne fosse consapevole penserebbe forse che costoro o sono matti, o hanno del tempo da perdere, o magari finirebbe per domandare se non farebbero meglio a studiare sè stessi. E' un po' la posizione di quel personaggio benestante e contento dei fatti suoi e non turbato da metafisiche di nessuna specie, che si suol chiamare il borghese. Ogni tanto qualcuno spara a mitraglia contro la sua grassa persona, ed egli passa illeso sotto la raffica e non sente nemmeno le detonazioni, anzi non sospetta neppure che ci sia qualcuno che ce l'abbia con lui.

Uno dei casi di più frequente applicazione del concetto, qui non accolto, di massa è fornito da quei datori di lavoro e da quei dirigenti di azienda, come da non pochi di coloro che hanno da fare con operai anche fuori dei posti di lavoro, di trattare gli operai come se ognuno di essi fosse eguale a tutti gli altri, mettendo in pratica talune norme di comportamento che dovrebbero essere una condensazione di saggezza e di esperienza, e che, secondo il pensiero di queste illuminate persone, dovrebbero conferire il più gran prestigio a chi le usa. La verità invece è che ogni operaio, anche se compie il medesimo lavoro di tanti altri, ha la sua individualità inconfondibile, che ama gli sia riconosciuta, e in cui si riflette in modo singolare ogni cosa che si manifesta nella vita che gli si svolge intorno. Affinchè il lavoro sia fonte di soddisfazione bisogna che l'operaio non veda annegare la sua personalità in un'atmosfera di disciplina astiosa, cieca, repressiva, instaurata con la prevenzione che si abbia da fare con lui come con un essere bisognoso di un giogo perchè incapace di prender parte, coscientemente, ad un ordinamento qualsiasi. E' ovvio che dalla strada che il corporativismo dovrà percorrere questi vecchi ingombri dovranno essere rimossi.

Se ci sono nella collettività nostra delle

Lettore d'antico giornale in stato normale; lo stesso in stato d'allarme (disegno di P. M. B.)

masse, con quei connotati a loro assegnati da chi accoglie questo concetto, esse corrispondono ai più miseri strati della popolazione, e son fatte di gente che vive nello squallore e nell'ignoranza, trasandata, fatalista, indifferente alla sua bassezza, senza desiderio nè speranza di elevazione. In altro mio articolo dissi che questa è la plebe; e che una delle maggiori glorie del fascismo sarà appunto il tramonto della plebe. Noi vogliamo appunto che queste masse si disintegrino, affinchè ognuno dei componenti acquisti dignità e orgoglio di uomo. Al concetto fascista di collettività e di collettivismo pare poco consentaneo quello di massa formata da individui aventi tutti press'a poco la stessa fisionomia spirituale; esso risponde molto meglio a quello di una spontanea aggregazione di individui pienamente coscienti della loro personalità, che liberamente e con letizia accettino una disciplina necessaria per mantener forte la compagine della Nazione.

BERNARDO GIOVENALE

CORSIVO N. 154

Si legge sopra il «Foglio annunzi legali della Provincia di Roma», A. XIII - *Numero* 102: «*Il Consiglio d'amministrazione della* Società Alleanza Cinematografica Italiana «A.C.I.» (*anonima, sede in Roma, via Sicilia,* 154, *capitale* L. 20.000) *con verbale di assemblea straordinaria* 10 *dicembre* 1934 *per atti notaio Enrico Masi di Roma (repertorio* 13041) *ha preso atto dei poteri conferiti dal Consiglio all'amministratore delegato signor Carmine Gallone, ed ha autorizzato lo stesso amministratore delegato a delegare la direzione tecnica del film «Casta Diva» al signor William Szekely autorizzandolo ad intraprendere e portare a termine tutte le operazioni necessarie alla realizzazione di esso, quali stipula di contratti di fornitura ed artistici, con scenografi, attori, librettisti, ecc., fornitori, operai, ecc., case proprietarie di teatri di posa e così via giungendo fino alla vendita al collocamento, allo sfruttamento del film, liquidando i relativi conti, facendo gli incassi, aprendo conti correnti e disponendone ecc., con emissione di chèques, avendo fin da ora per rato e valido il suo operato. Il signor Carmine Gallone ha delegato i sopra elencati poteri al signor William Szekely. Enrico Masi, notaio*».

INGEGNERI

Si costruiva Littoria, erano gli ultimi giorni: il cantiere passava nella fase di disarmo, i camions liberavano la piazza dai cumuli di materiale, uomini e macchine sentivano che per arrivare in tempo al momento dell'inaugurazione bisognava raddoppiare ancora una volta la forza che già avevano raddoppiato. Noi andavamo ogni tanto nel Comune che stava nascendo, per osservare il prodigio d'un centro rurale che sorge da zero, anzi da meno zero, perchè la palude è negativa. Una sera, un ingegnere ci disse di attenderlo, verso le otto allo spaccio dei viveri, che saremmo andati a Roma insieme, con la sua macchina.

L'ingegnere aveva avuto da fare: ancora cinque minuti, ancora un quarto d'ora, di piccolo rinvio in piccolo rinvio, arrivò mezzanotte. Pioveva. I fari del cantiere accesi, i motori brontolavano, tra i chiarori si vedevano ancora gli operai. Poco dopo se ne andarono, si spensero i lumi, l'ingegnere arrivò con una lampadina tascabile in mano; dietro di lui un assistente. Ci raccontò che aveva fatto tardi, e che domattina alle cinque avrebbe dovuto essere ancora sul posto. Fece il calcolo sulle cinque ore, quante ne impiegava nel tragitto, quante per dormire. Finì per via di buon senso: si decise di dormire a Littoria, in un capannone di maestranze.

Egli ci indicò, entrando in punta di piedi nella camerata, la profondità del sonno dei suoi operai. Lo fece paternamente, con un sorriso di orgoglio e di soddisfazione. Tutti muratori, quei muratori che si chiamano maestri, che portano il cappello all'alpina, le camicie imbiancate di calce, e alla festa i giubboni di velluto. Se avessero immaginato che il loro ingegnere passava la notte nel ricovero, chissà che preparativi. Noi sappiamo che l'ingegnere è per la massa un capo, come tra i soldati un ufficiale: la stessa corrispondenza, lo stesso affetto, una gerarchia tutta comprensione, buonumore, premura.

L'episodio di Littoria ci ritorna in mente oggi che Sabaudia ha seguito la primogenita delle Bonifiche Pontine, e si fonda Pontinia: ripensiamo ad altri ingegneri, ad altri lavoratori, a nuovi fatti che riempiranno di stupore il mondo. Nuove opere di ingegneri (quando si dice ingegneri si dice anche architetti: ogni buon architetto è ingegnere, ogni buon ingegnere è architetto: e diciamo questo perchè si capisca che parliamo in senso di ingegnere come costruttore). Un giorno, Mussolini disse: «quando vado nelle Bonifiche, incontro sempre ingegneri».

Una città, un risanamento, un'impresa, vorremmo dire la maggior parte delle manifestazioni della nostra civiltà, sono lavoro degli ingegneri. Una città passa da un piano di ideazione a un piano di realizzazione traverso studi, calcoli, risoluzioni, progetti, sorveglianza di ingegneri: strutture di cemento armato da mettere in aria, canalizzazioni da scavare, energia elettrica da trasportare, trasformare, distribuire, acqua da cercare e inalveare, strade da aprire, tutto ciò che serve tutte le mattine e tutto il giorno: quando apriamo una valvola, quando prendiamo un tram, quando vediamo un aeroplano, quando chiediamo una spilla; dietro a ogni cosa c'è un ingegnere che ha inventato un meccanismo, che ha messo in funzione un servizio, che ha favorito la nostra vita di una comodità, che va dalla macchina da scrivere alla macchina volante per ottomila chilometri senza scalo.

E' la tecnica: il senso di meccanicità, l'industrialismo, l'ossessione dei romantici per gli ingranaggi, la costernazione degli architetti decoratori per la formula «razionalismo» evidente conseguenza della moralità macchinistica del secolo; tutte «colpe» degli ingegneri. E gli ingegneri stanno silenziosi, e continuano a operare. Nei grandi stabilimenti, dove si fabbricano le più veloci navi dell'acqui, gli idroplani di Balbo, gli apparecchi di Marconi, mille oggetti minuscoli e monumentali, gli ingegneri tengono il ruolo di creatori. Entrano nelle officine con gli operai, escono con loro, tutto il giorno hanno nella loro mano il polso della folla, la educano, la elevano, ottengono dalla folla i miracoli sotto forma di congegni, e condividono la gioia delle vittorie con i collabortori, partecipando a una festa nel refettorio.

Bisogna conoscere gli ingegneri da vicino, vivere con loro, imparare il loro linguaggio sobrio e misurato. La loro scienza, aggiornamento continuo dei progressi, la mente sempre volta alla indagine e al controllo, l'abitudine all'equilibrio, la matematica come fondamento del ragionare dànno a un discorso d'ingegnere un tono di vera modernità.

Essi agiscono. Qualche volta agiscono

tra le incomprensioni e persino tra le derisioni, ma non si scoraggiano. Sanno che più tardi avranno ragione. Come quell'ingegnere che calcolò il ponte a una sola arcata sul Tevere, e tra lo sgomento dei presenti che assistevano al collaudo, scese nel fiume su una barca con tutta la famiglia, e si pose sotto il suo ponte pressato dalla sabbia bagnata. E' la coscienza dei costruttori che si esprime così, con primordiale semplicità, con atti commoventi. Quest'episodio si può moltiplicare all'ennesima potenza. La storia delle nostre industrie, delle nostre opere pubbliche, delle nostre scoperte è tutta effervescente di gesti, di nobiltà, di prove.

Gli ingegneri hanno sempre partecipato alla vita dell'Italia da lavoratori, da pionieri di benessere e di concordia, con una virtù che può essere consacrata da una notizia modesta ma eloquentissima: gli ingegneri furono i primi tra i professionisti a costituire i sindacati. Oggi, il Sindacato Nazionale Fascista Ingegneri è d'una attività e d'una compattezza che può essere rilevata soltanto da chi ne segue dal di dentro lo sviluppo.

Mussolini ha provveduto l'Italia del clima che fa per gli ingegneri, gente positiva, che produce, che rende, che non si trova mai mescolata nelle «grane». Il Duce ha proprio detto così al Consiglio Nazionale degli Ingegneri. Codeste lodi sono animatrici per una categoria. Sulle montagne dove si sbarrano i laghi artificiali, in mezzo alle campagne dove si lanciano strisce di vie belle come le consolari di Roma, nelle miniere scavate e frugate per trovare le materie che ci mancano, migliaia di ingegneri hanno ricevuta la novità; ognuno vorrebbe che Mussolini passasse di là, dalle parti loro, e con loro scendesse nelle gallerie, e salisse sui ponti, e provasse un materiale, assistesse a un esperimento, vedesse di persona che gli ingegneri sono in linea.

Gli direbbero, un poco confusi di tanto ardire, che sono in prima linea. Gli confermerebbero che tutto il suo amore per il popolo è ricambiato, proprio come Egli ha detto a Cuneo.

Una volta gli ingegneri donarono il gagliardetto a un Sindacato di lavoratori: testimonianza della concordia che regna sovrana tra i capi ingegneri e i subordinati lavoratori. Bisogna sempre considerare in un organismo produttivo la posizione dei produttori effettivi, con esclusione di banchieri, naturalmente.

Gli ingegneri sono riusciti a partecipare alla vita nazionale con puntualità e con totalità, potenziando il loro sindacato, e aumentandolo di tutti quegli strumenti culturali, pratici, attuali che servono alla formazione di un organismo che ha un prestigio e uno stile. La tecnica italiana è tutta riunita in questo sindacato, che ha istituiti i circoli di cultura per poter avere nelle sue file tutta la famiglia degli ingegneri, cioè quelli dipendenti dalla Amministrazione dello Stato che non possono per legge figurare nelle associazioni sindacali.

Recenti congressi interprovinciali hanno dimostrato l'esistenza di uno spirito concorde di iniziative e di opere nei vari campi dell'ingegneria: e codesto ci pare un risultato non indifferente, e favorevole alla creazione d'una coscienza tecnica integrale e compresa dell'unità di tutti i problemi che oggi si crogiolano in una sola caldaia.

Il coordinamento delle specialità, la riduzione delle energie a un unico denominatore comune, l'affiatamento e l'affratellamento degli operosi nei vari ambienti, dalla scuola alla fabbrica, dal laboratorio alla pratica, servono a dare un'insegna sola a tutta una fatica, e a rivolgerla per una direzione.

Così, noi diciamo ingegneri fascisti, per salutare tutti gli ingegneri italiani. Essi sono schivi di pubblicità, modesti, e per questo sono dimenticati dal giornalismo in genere. Sarebbe creare imbarazzi domandare, a bruciapelo, come si chiama l'ingegnere che ha ideato il Rex, *o l'ingegnere della diga del Tirso, l'ingegnere creatore della migliore turbina o l'ingegnere del motore d'automobile che batte tutte le marche del mondo. Eppure per molte più trascurabili cose si leggono colonne di giornale.*

Ma anche codesto fatto fa parte della fisionomia dell'ingegnere fascista. Egli è anti-individualista, sa di vivere in un'epoca a morale collettiva, che si riassumerà in un solo nome. Egli sa che gli ingegneri romani servivano anonimamente gli Imperatori, e che tuttavia le opere da essi innalzate resistono sotto il sole, e meravigliano di tempo in tempo.

Gli ingegneri fascisti sono gregari di una fede che riscalda la civiltà del secolo. Sono i veliti della generazione dei «silenziari operanti» che Mussolini ha voluto.

P. M. BARDI

ARCHITETTURA MEDITERRANEA

Il sole di Biskra scolpisce nell'aria serena ritmi e ritmi: un rettangolo bianco, due finestre piccole, l'ombra di una trave sulla parete. Più giù, un'ombra ancora, sugellata da una rigida verticale, ha trovato rifugio in un altro rettangolo, scuro e fresco.

Fuori, del rettangolo bianco intonacato con semplicità, traspare una gioia di vivere, un'entusiasmo sereno e spontaneo.

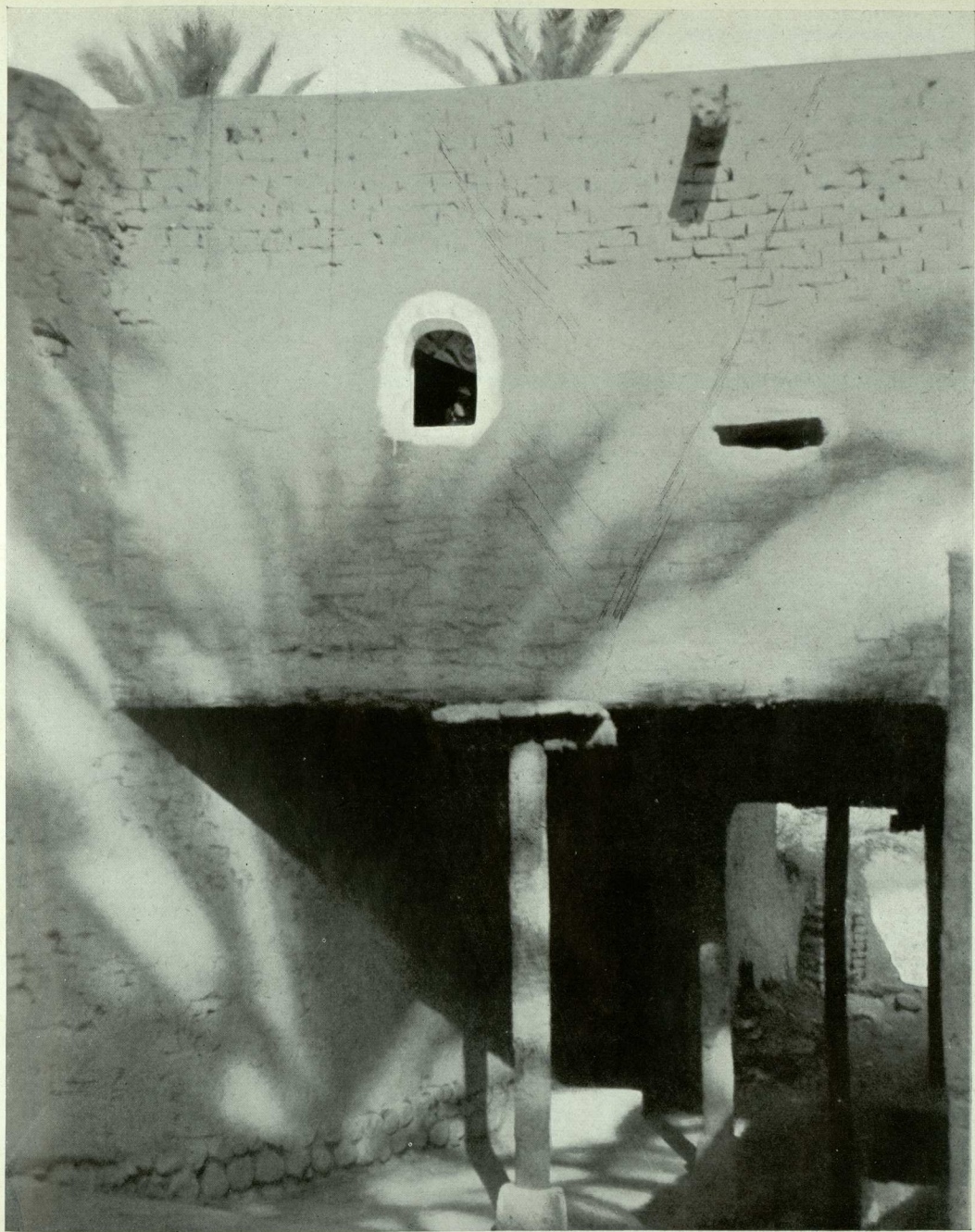
A destra e a sinistra, architetture di pareti bianche, rettangole o quadrate, orizzontali o verticali; architettura di vuoti e pieni, di colore e forme, di geometria e proporzioni. Lontano, qualche palma, un'oasi, l'orizzonte.

Geometria che parla, architettura che dalle sue pareti lascia trasparire una vita, un canto. Ecco le caratteristiche dell' architettura mediterranea, dello spirito mediterraneo; di quello spirito che ha innalzato le piramidi a sfida del tempo; che ha composto la sinfonia dell'acropoli, o il ritmo di un'acquedotto; amalgamando alle linee umane i colori e le linee della natura.

Eccole tutte ritrovate nella casa di Biskra, nelle case libiche, nelle case di Capri. Ecco un'eredità che ignoriamo o vogliamo ignorare troppo spesso noi italiani, un patrimonio che abbiamo custodito in un archivio qualunque, e del quale ce ne siamo dimenticati come di un certificato che abbia solo valore di storia.

Un patrimonio che scoperto dai Gropius, dai Le Corbusier, dai Mies van der Rohe è stato camuffato come una novità di sorgente nordica, come un'invenzione del secolo ventesimo.

E molti hanno creduto. E moltissimi hanno preso quel camuffamento per una vera novità, per una nuova legge solare. Senza accorgersi che a quella novità mancava la vita, mancava la parola, mancava il canto del mediterraneo.

E. PERESSUTTI

Architettura mediterranea - Una casa a Biskra (foto E. Galassi)

(QUALCHE LIBRO)

UVE DA TAVOLA - fascicolo speciale de «L'Italia agricola», Ramo editoriale degli Agricoltori, Roma ed. L. 20.

Ho avuto occasione di parlare diverse volte delle edizioni del «Ramo editoriale degli Agricoltori», come di edizioni che nel loro campo specifico e in quello nazionale rappresentano uno degli elementi più seri e robusti dell'editoria. E' con piacere che si legge sulla testata de «L'Italia Agricola»: anno 72; constatando al tempo medesimo che i capelli bianchi non impediscono una freschezza e uno spirito giovane da capelli neri. La fine dei periodici dopo un certo periodo di anni è questa: restare sulle posizioni di partenza e resistere all'aggiornamento, e anzi sfoderarsi quasi una bandiera polemica contro il divenire.

«L'I. A.», invece, è una rivista settantenne dell'Anno XIII: sotto la direzione di Giuseppe Tassinari, specialmente, ha visto consolidarsi la sua redazione e la sua autorità, senza contare che la veste tipografica le ha conferito una fisionomia viva e attuale: il tutto degno dell'insegna impegnativa che porta.

Questo preambolo, per recensire un numero speciale de «L'I. A.», dedicato alle uve da tavola. E' più che un numero di rivista, un volume antologico di tecnica sulla preziosa ampelidea, in rapporto al fatto della destinazione dei prodotti all'uso di tavola: informatissimo, naturalmente, da costituire testo, e redatto traverso quella scrittura sobria e poetica che è propria dei cultori d'agraria, attenuta alle cose e all'esperienza.

Anche per il profano, il quale classifica nel termine generico di uva tutti i generi di uve, la lettura di questo fascicolo è oltre che istruttiva piacevole, senza contare che si apprende una lezione straordinaria su questo mondo dei viticultori i quali intrecciano, sposano, moltiplicano i semi, per ottenere nuove qualità, con un fare da paraninfi (si legge: «Termidoro è figlio di Luglienga × Ferdinand de Lesseps. Dalla madre ha preso la precocità, il colore e la forma ovoidale degli acini; dal padre un leggero aroma gradevole»).

Gli scritti sono tutti intercalati di tricromie chiarissime, e di una serie di stupende fotografie che accompagnano l'occhio del riguardante dalle vigne ai treni, ai piroscafi che trasportano all'estero il frutto: noi siamo con la Spagna i principali esportatori di uve da tavola (nel 1933 se ne esportarono 320.093 quintali). Ma tutta una serie di nozioni tecniche, alimentari, sanitarie sono dentro il fascicolo molto suggestivo dedicato a un frutto che nell'Italia agricola è sinonimo stesso della terra riscaldata dal sole nostro amico.

P. M. B.

MARIO ROBERTAZZI - Poesia e realtà - Guanda, ed. Modena, XII.

Il recente volume «Poesia e realtà» (edito dal Guanda nella collezione «Problemi d'oggi») che raccoglie quindici saggi critici di Mario Robertazzi comparsi in riviste letterarie tra il 1931 e il 1934 salvo un lungo studio inedito su Debussy, possiede la sua più precisa e ampia recensione nella prefazione dettata dall'autore. Pagine chiare acute riassuntive che contengono la dichiarazione autentica dei motivi dell'opera, che delineano la materia e il suo svolgimento non omettendo di accennarne le esuberanze e le lacune, e che noi, a lettura compiuta, potremmo sottoscrivere pienamente per la esatta rispondenza col nostro giudizio.

Il Robertazzi, giovane di ingegno penetrante, di soda preparazione e di gusto esercitato, indaga, traverso gli scritti presentati, alcuni problemi tra i più attraenti dell'odierno movimento letterario, ricercando nelle due letterature europee che più hanno influito e influiscono sulla nostra, vale a dire le letterature francese e russa, gli elementi che possono spiegare tendenze e orientamenti legati a correnti e a modelli stranieri, al fine di individuare l'apporto peculiare del genio letterario italiano.

Arte collettiva e arte individuale, relazione tra forma e contenuto che si sostanziano nella apparente antinomia di poesia e realtà, sono esaminati alla luce di queste influenze, in confronto a capolavori narrativi moderni (dei quali è sagacemente illuminato il nucleo efficiente e l'*ars poetica*) e trovano nel Robertazzi calda e personale interpretazione che ci prende in virtù del fervore dialettico dell'esposizione anche quando non raggiunge la nitidezza necessaria per la integrale persuasione.

«Nell'individuo, nel frammento del mondo, c'è il dolore d'essere tale, la volontà di non esserlo. Dal dolore del suo destino frammentario l'artista fa scaturire come una fiamma la passione più alta». «Tutta la vita dello spirito si propone questa meta» cioè di attingere «un religioso fervore unitario» osserva il Robertazzi. Fine che identifica e chiarisce tutti gli sforzi singoli impegnati nella espressione della vera arte, nella realizzazione della poesia che indefettibilmente ha carattere universale.

L'opposizione di forma e contenuto è risolta nella dimostrazione che «elemento essenziale della forma e del contenuto è la loro verità, la loro realtà» e che la forma, il linguaggio non è che «il filo unificatore di un'anima che parla e di un'anima che ascolta» per cui esso non può significare alcun chè se astratto dalla sua funzione, riguardato come cosa a sè stante, vuoto di vita e di colore.

Quest'opera che con nobiltà si prefigge ed attua un esame profondo ed elevato della natura e del fine dell'arte, che investe in connubio fecondo etica ed estetica, per il suo assunto concettoso palesa qualche densità nella trattazione indotta da generalizzazioni e da sintesi a volte troppo vaste o rapide che esigono la più attenta collaborazione da parte del lettore. Nel suo complesso il volume rappresenta indubbiamente il frutto di una meditazione severa e ansiosa, e contiene molte pagine vive e originali che rinnovano l'aria intorno ad opere ed autori come Dostojewski, Tolstoi, Stendhal, Balzac, Dickens, Flaubert, come Freud, Zweig, Maurois, Kafka, Roth, sicchè la sua lettura è sempre eletta e varia, suscitatrice di idee e di visuali inconsuete per la novità dei giudizi, degli accostamenti e delle considerazioni che il Robertazzi ha genialmente dettate con fervido e schietto sentimento dell'arte.

MANFREDO TERMANINI

TOMASO NAPOLITANO - Maternità e infanzia nell'U. R. S. S. - «Cedam» ed. Padova, L. 15.

La sorte dei *biesprizornye,* i fanciulli senza tetto, a suo tempo commosse il mondo intero: si guardò alla Russia come a un paese in sfacelo, e si condannò il bolscevismo in gran parte traverso la tragedia dei bambini affamati e falciati dalle epidemie nei campi di concentramento. Ci volle del tempo per venire a conoscenza della situazione reale e di come erano andate le cose. La rivoluzione russa si trovò fatalmente di fronte a otto milioni di fanciulli insidiati dai più terribili flagelli, e dovette provvedere ad arginare il

pericolo con mezzi troppo inadeguati all'enormità del fatto: fu per questo che le forze del boscevismo non servirono che in parte, e decine e decine di migliaia di bimbi subirono la triste sorte che tutti ormai conoscono.

L'accusa rivolta contro la rivoluzione russa di disumanità verso i *biesprizornye* non può sostenersi così alla leggera come lo fu da parte di molti giornali borghesi. Bisogna valutare, conoscere; e valutare e conoscere serenamente. Noi stessi in Russia, di recente, non abbiamo riscontrato risolto il problema del fanciullo: anzi, pensiamo che è appena impostato, e in certi casi lontano da un'impostazione positiva, a parte ogni considerazione di carattere politico. Ma ecco che il valutatore coscienzioso dell'opera della U. R. S. S. per quanto riguarda la maternità, l'infanzia e l'educazione della fanciullezza è arrivato: è un italiano, il giudice Tomaso Napolitano ben noto benchè sia molto giovane nel campo degli studi sulla legislazione sovietica.

Egli ha scritto un libro (prefazione di Gennaro Marciano) che è fondamentale, e serve a informare con compiutezza, persino meticolosa, sulla quistione. La storia dei provvedimenti è ricapitolata in rapporto alle esigenze determinatesi prima per il fenomeno dei *biesprizornye*, poi in ordine allo sviluppo sociale della rivoluzione che com'è noto si basa esclusivamente sulla preparazione dei «pionieri».

La complessità della materia è evidente, anche al lettore che ha seguito senza approfondire la storia del bolscevismo: la vastità dell'Unione, la diversità dei popoli che la formano, la difficoltà di organizzazione, la sovrapposizione degli indirizzi e degli eventi sono fatti noti che possono ragguagliare sulla formazione d'una legge, e sulla trafila d'inconvenienti per la sua applicazione. Tuttavia il Napolitano è riuscito a coordinare, a classificare, e a tradurre tutta quella legislazione con snellezza e con chiaro senso giuridico, tanto che pensiamo alla soddisfazione dei Russi nel constatare la diligenza e l'obbiettività dell'autore.

Egli dà un ordine cronologico alla materia esaminando la posizione della donna di fronte alla legge sovietica, e una chiarificazione a codesta legge che non va identificata con il famoso decreto del soviet di Saralof in virtù del quale tutte le donne non potevano più essere oggetto di proprietà privata e diventavano di proprietà nazionale, con le conseguenze dell'«uso» della donna da parte del cittadino. Per molto tempo si credette, e quant'è ancora dilagante codesta credenza, che in Russia si pratichi il libero amore: ora, il Napolitano rifacendo la storia delle leggi russe della Rivoluzione, precisa e localizza i vari provvedimenti, per dare notizia delle leggi ora vigenti. Sopra ogni istituto, l'autore espone con erudita conoscenza tutti gli elementi necessari a un'esatta interpretazione della legislazione.

Il libro non è soltanto un libro di dottrina giuridica, ma è un libro di vivo interesse politico, e comunque indispensabile al lettore colto che voglia sapere che cosa fa la Russia di fronte a uno dei più delicati problemi sociali, la donna e il fanciullo. Il carattere attuale del libro è poi accentuato da un capitolo polemico in cui il Napolitano risponde al giornalista francese Emilio Schreiber a proposito dell'indipendenza tra i sistemi fascisti e bolscevichi relativamente alla maternità e infanzia: precisazione codesta molto opportuna, e che fornisce un interessante documento politico.

B.

CORSIVO N. 155

Alla domanda «se aveste un milione che ne fareste» rivolta da Bompiani ad alcuni scrittori (per l'«Almanacco letterario 1935») l'on. Franco Ciarlantini ha risposto testualmente (riflettere bene):

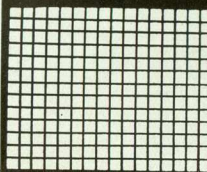
«Comprerei ovunque capitassi e per condannarli al macero, quei libri melensi, insulsi, cretini che o sono stampati dall'autore, illuso o vanesio, o rappresentano la insufficienza, se non la totale incapacità dell'editore che li ha accettati».

L'arch. L. Moretti ci prega di dargli atto che è estraneo allo scritto «Il concorso di Via dell'Impero» (Quadrante 19, pag. 47), scritto, come si rileva dal sommario, di P. M. B.

MASSIMO BONTEMPELLI E P. M. BARDI DIRETTORI; P. M. BARDI DIRETTORE RESPONSABILE
SOCIETÀ GRAFICA G. MODIANO - MILANO CORSO XXVIII OTTOBRE, 100

PAVIMENTI DI LINOLEUM

Il materiale da pavimentazione che
la modernità suggerisce
l'igiene consiglia
la tecnica prescrive

SI FANNO PREVENTIVI
PER PAVIMENTI
IN OPERA OVUNQUE

SOCIETA' DEL LINOLEUM
Sede: MILANO - VIA MACEDONIO MELLONI N. 28

FILIALI
FIRENZE - VIA BANCHI (ang. VIA RONDINELLI)
ROMA - VIA SANTA MARIA IN VIA N. 37
PADOVA - VIA EMANUELE FILIBERTO, DUCA D'AOSTA N. 1
PALERMO - VIA ROMA N. 64 (ang. VIA FIUME)

INFORMAZIONI SU FONTI DI MATERIALI EDILI.

L'organizzazione Polver (Milano - Via Pinturicchio, 25 - Tel. 261.618), Editrice del "CATALOGO EDILE POLVER„ - mette a disposizione dei nostri lettori il suo aggiornatissimo schedario dei FORNITORI e di MATERIALI E PRODOTTI PER EDILIZIA. - A semplice richiesta scritta o verbale Vi darà senz'altro gratuitamente la notizia che Vi interessa e tutte quelle informazioni di carattere tecnico - commerciale che Vi interessano.

FORNITURE STAMPATI.

L'Organizzazione Polver - studia, stampa e diffonde circolari, listini, cataloghi - fornisce stampati commerciali dai biglietti di presentazione alla carta da lettera dando agli stessi una particolare caratteristica pratica ed estetica. PRATICA CONDIZIONI SPECIALI AI NOSTRI LETTORI.

CATALOGO
EDILE

Il "CATALOGO EDILE POLVER„ a fogli mobili - permanente - è la soluzione italiana, razionale e geniale del problema della propaganda diretta.

Sostituisce praticamente, economicamente ed esteticamente tutta quella massa cartacea (listini, circolari, opuscoli ecc.) che inonda senza tregua gli uffici e che non è mai sottomano al momento opportuno.

CHIEDETE INFORMAZIONI SENZA IMPEGNO ALLA

ORGANIZZAZIONE POLVER

VIA PINTURICCHIO N. 25 - TELEFONO N. 261.618 - MILANO

Tip. L'Economica - Abbiategrasso